بعض المفاهيم الجديدة لفكرة التلقي أو القراءة، مرتكزين على أساس أن فكرة التلقي لا يمكن ان تكون وقفا على القارئ (المتلقي) فقط وإنما فكرة جوهرية نجدها عند الكاتب المؤلف، باعتبار هذا المؤلف أو المبدع يمارس عملية التلقي من خلال قراءاته للمضوعات الفلسفية والأدبية والفنية والتاريخية وغيرها .. ثم يقوم بتوظيف هذه الموضوعات التي مرت عن طريق التلقي في الكتابة الإبداعية، وبالتالي افتراض وجود عملية التلقي قبل الإبداع.

ونظرا لأهمية هذه الدراسة وجدّتها على مستوى البحوث التطبيقية فإني آثرت اختيار هذا الموضوع الذي يحاول الكشف عن مكونات هذا التلقي لدى المبدع من خلال نصوص روائية إلى جانب معرفة تعدد مستويات القراءة للنص.

وعلى هذا الأساس فإن البحث المتواضع الذي نقدمه جديد كل الجدة ولم يعالج –فيما أعلم- من قبل، من الناحية التطبيقية في الدراسات العربية، ولا يزال هذا الميدان حديثا يحتاج إلى دراسات وبحوث لعلها تقدم إضافات جديدة. وقد قسمت البحث إلى خمسة فصول.

ففي الفصل الأول تطرقت إلى النص الإبداعي بين المبدع المتلقي وقارئ النص من الناحية النظرية، مستندا في ذلك إلى نظرية التلقي المعاصرة التي ميزت بين نوعين من التلقي:

التلقي الأول هو الذي يمارسه القارئ عند قراءته للنص الإبداعي وهو اتجاه أصبح معروفا لدى معظم الدارسين في هذا المجال ومن رواده "أيزر" و "باوس" و"أمبرتو إيكو".

التلقي الثاني يتمثل في شخصية الأديب المبدع، حيث يقوم هذا الأخير بقراءة الأعمال الإبداعية فيستفيد منها من ناحية الشكل والمضمون إبداعا وإنتاجا. وقد استندت في هذه الفكرة إلى الباحث الإنجليزي "براور.أس.أس" في كتابه "الدراسات الأدبية المقارنة" على الرغم من أن هذا الباحث حصر مبدأ التلقي في استفادة

الأديب من الأعمال الأجنبية، وهو ما يجعله متقاطعا مع الأدب المقارن، كما اعتمدت على رأي الباحث الألماني "أولريش فايز شتاين" الذي ورد رأيه في إطار دراسة علمية قدمها الباحث عبود عبده بمجلة "عالم الفكر" الكويتية، حيث أفرد حديثا في نهاية هذه الدراسة –التي لم تتعد ستة صفحات ونصف- خاصا بنظرية التلقي وروادها وأسسها العلمية ثم مفهوم جديد يتعلق بالكاتب المتلقي الذي يستفيد من الأعمال الإبداعية والموضوعات والأفكار الأجنبية وقد حاولنا بناء على اجتهادات متواضعة ربط التلقي بالأعمال الأدبية في إطار الأدب القومي الواحد بغض النظر عن الاستفادة من الآداب الأجنبية، ليصبح التلقي شاملا لكـــــل الآداب، سواء أكان قوميا أم أجنبيا.

وفي هذا السياق فقد فصلنا بين ظاهرة التلقي عند الكاتب والتأثير، أي بإمكان الأديب أن يتلقى موضوعا أدبيا أو فكريا أو اجتماعيا ولا يتأثر به أي لا يستفيد منه. فقد يتلقى المبدع نصوصا دينية أو أسطورية أو فلسفية ولا يبدي تأثرا واضحا بها. ولكن قد يحدث التأثير أو الاستفادة من موضوعات أخرى. ومن هنا فإن التلقي يحتمل أن يكون بعده تأثير ويحتمل عدم التأثير.

كما لجأنا في هذا الفصل إلى محاولة إيجاد العلاقة بين التلقي والتناص ورأينا أن التلقي يسبق التناص، ولا يمكنهما أن يكونا في موضع واحد ولا يمكنهما أن يتما في وقت واحد. وهذا التناص يبقى في حد ذاته خاضعا بشكل أو بآخر لتأويلات الكاتب وقراءاته للنصوص السابقة.

فالكاتب الأديب لا يتناص كما أراد صاحب النص السابق، بل إن التناص يمرّ عبر تلقي الكاتب، كما أنه يكشف عن نفسه عن طريق القارئ له - أي القارئ لهذا التناص- وهي الفكرة التي أشار إليها الباحث ميخائيل ريفاتير، حيث أكد على أهمية القارئ وكفاءاته اللغوية والدلالية في فك جوهر التناص وشرحه.

وبعد هذه النقطة عرّجنا إلى العلاقة بين القارئ والنص وهي المعادلة الثانية لنظرية القراءة بعد المعادلة الأولى "تلقي الكاتب والنص" وقد خصصنا في نهاية الفصل حديثا خاصا عن مفهوم التلقي النقدي، حيث أصبح النقد ممارسة قائمة أساسا على فكرة التلقي، وإننا نجد النقاد يقومون بتفسير الأعمال الأدبية على ضوء تلقيهم للمفاهيم والمصطلحات النقدية كجمالية المكان، والرؤية السردية، ورؤية العالم وتحليل الخطاب والأسطورة ... وغيرها، فكل هذه الأمور النقدية يكون الناقد تلقاها واستوعبها ثم استخدمها في شرح النص الإبداعي.

وقد حاول الدارس عبود عبده شرح هذا المصطلح واعتبره توسيطا، أي أن الناقد يتلقى العمل الأدبي ثم يقوم بشرحه وتحليله، وبعدها يقدمه إلى المتلقي الآخر. وهو الأمر نفسه الذي نجده عند الباحث "براور" وقد رأينا أنه من الموضوعية ألا نقصر التلقي النقدي على عملية التوسيط، أو تحليل النص وتقديم هذا التحليل إلى القراء، وإنما يمكن أن نربط بين الناقد في حد ذاته وتلقية للمناهج والنظريات النقدية.

أما في الفصل الثاني الذي يحمل عنوان "تلقي حكايات التراث في رواية الحوات والقصر" للطاهر وطار. فقد تحدثنا عن مدى تلقي الكاتب المبدع للحكايات التراثية وتوظيفها في ثنايا النص الإبداعي، لأن ثمة أعمالا إبداعية كثيرة استمدت موضوعاتها من التراث الشعبي، وغدا معظم الكتاب الجزائريين والعرب لا يمكنهم الاستغناء عن هذا الرصيد الحضاري التاريخي والفني والأدبي. والسبب الذي جعلنا نختار رواية الحوات والقصر هو توفر عناصر عدة:

-توظيف المقروئية التراثية إلى أبعد الحدود.

- استخدام الروائي لأساليب الحكاية الشعبية (يقال أن .. قبل أنّ ..)

-ورود حكاية الحيوان أو السمكة السحرية.

-حكاية الجنية ورغبتها في الزواج بالبطل –مغامرات البطل بين القرى السبع-

-توظيف الرقم السبعة بكثرة وماله من علاقة بالأبعاد التراثية والمعتقداتية والثقافية.

-توظيف العنصر المعتقداتي مثل التصوف في "قرية التصوف".

وفي نهاية الفصل تعرضنا إلى بعض النصوص النقدية التي عالجت رواية الحوات والقصر وأشرنا إلى تعدد المستويات النقدية.

وفي الفصل الثالث تحدثنا عن استقبال أو تلقي الكاتب للشخصيات التاريخية والثورية والدينية والأدبية والفنية في رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار. وقد وجدنا أنّ هذا النص الروائي غني بالشخصيات التاريخية مثل: هارون الرشيد – الخيزران- الكاهنة- تينهنان- خديجة بنت خويلد- عائشة أم المؤمنين- كارل ماركس- مصطفى بن بولعيد- العقيد عميروش- عمار بن ياسر –أبو ذر الغفاري- محمد العيد آل خليفة- عيسى الجرموني- الشيخ العفريت وغيرها من الشخصيات ...

والفصل الرابع وضعته لمسألة تلقي بعض العناصر الأسطورية للشخصية القصصية أو الخرافية مثل تلقي عبد الحميد بن هدوقة للملامح الأسطورية لشخصية الجازية في السّيرة الهلالية وتوظيفها في رواية "الجازية والدراويش" مثل الجمال الأسطوري والتفوق في الذكاء وإشاعة حولها الخرافات، كما تطرقنا إلى استفادة بن هدوقة من توظيف أسطورة عربية قديمة هي قصة "إساف ونائلة" التي ورد ذكرها في بعض المصادر الأدبية واللغوية القديمة وقد تناولنا أيضا تلقي الشخصيات الأسطورية اليونانية في رواية "الحمار الذهبي" للكاتب الجزائري "أبوليوس"، وبعدها أشرنا إلى تلقي الصورة المكانية أو المشهد المكاني المادي والواقعي في كل من رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمي ورواية الجازية والدراويش.

أما الفصل الخامس فقد خصصته لتلقي الكاتب المبدع للبنية الشكلية في العمل الروائي، وهو يدل دلالة واضحة على أن التلقي يتم على مستوى الشكل وعلى مستوى المضمون، وطبقت هذا المفهوم على رواية "حديث بن هشام" لمحمد المويلحي، وفاجعة الليلة السابعة بعد الألف للأعرج واسيني و "حروف الضباب" للخير شوار. وأنهيت هذا الفصل بتقديم قراءات نقدية على مستوى البنية الشكلية من خلال رواية "نوار اللوز" للأعرج واسيني.

أما الخاتمة فقد كانت استنتاجا لما ورد من الناحية النظرية والتطبيقية في هذه الفصول. وأتبعت هذه الخاتمة بملاحق خاصة بالجهود النقدية الجزائرية للرواية، ثم ذكر لمعظم المؤلفات الروائية الجزائرية الحديثة والمعاصرة.

وفي ختام هذه المقدمة أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير الكبير إلى أستاذي المشرف الدكتور محمد العيد تاورته الذي أحاط هذا البحث بالرعاية والمتابعة العلمية الجادة والمتميزة وبالتوجيهات المفيدة والمثرية وبتشجيعاته التي كانت دافعا قويا لتقديم البحث على هذه الصورة. فكان نعم المشرف ونعم الموجه العلمي.

وبعد، فإني أعتبر هذا البحث عملا متواضعا في انتظار التثمين والتقييم لتجاوز الأخطاء والهفوات من السادة الأستاذة المناقشين.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

دراسة نظرية:

النص الإبداعي بين تلقي الكاتب وقارئ النص.

تتجه بعض الجهود النقدية المعاصرة إلى البحث عن أهمية الكاتب المبدع باعتباره عنصرا جوهريا في عملية التلقي، فهو قارئ أو متلق بالدرجة الأولى لمجموعات هائلة من النصوص الأدبية وغير الأدبية تتشكل في رصيده المعرفي والجمالي عبر فترات زمنية متباعدة أو متقاربة. إنّ التلقي ليس عملية حكرا على القارئ وحده فقط، بل هي عملية مشتــركة بين الكـــاتب المتلقي والقـــارئ، فكلاهما يمارس هذه الوظيفة بطريقته الخاصة مستخدما أدواته المعرفية والجمالية والأدبية، وإنما يختلفان من حيث الموقع، فالقارئ يأخذ موقعه خلف النص أو وراءه بينما يأخذ الكاتب القارئ موقعه قبل النص. لأننا حين نضع التلقي خلف النص فقط فإننا نكون وضعنا العربة قبل الحصان بينما الأمر يقتضي أن نضع التلقي قبل النص، لأن التلقي المبدع عملية جوهرية في تكوين النص دلاليا وجماليا وأسلوبيا، وهذا لا يعني أبدا الانتقاص من قيمة القارئ الذي يتلقى النص الإبداعي بل سيظل حلقة أساسية ومكون من مكونات النص من حيث إنتاج المعنى ولهذا فهو تابع له ...

وعلى أنّ البحوث في هذا المجال تكاد تنعدم تماما لأنها حديثة العهد ولازالت الدراسات لم تلتفت إليها كثيرا فإننا حاولنا قدر الإمكان الخوض في بعض المسائل متمسكين بالحيطة حتى نتمكن من تجنب الهفوات والأخطاء. وكان اعتمادنا في هذا المجال على ما يلي:

I- مقالة نقدية للباحث الدكتـــور عبده عبـــود تحت عنـــوان "الأدب المقـــارن والاتجاهات النقدية الحديثة"، أفرد في نهايتها بضعة صفحات للحديث عن الكاتب المتلقي مرتكزا في ذلك على الباحث "أولريش فايز شتاين" حسب الإحالة الموجودة في الهوامش.

- فصلا خاصا بعنوان " التلقي والاتصال" للكاتب "بروار.أس.أس" تحدث فيه عن مصطلح التلقي والتأثير في إطار الدراسات الأدبية المقارنة وكانت الإشارة فيه إلى هذا المصطلح قائمة على أساس المقارنات بين الأعمال الأدبية بحيث أراد ربط مفهوم التلقي بالأدب المقارن ..

وقد باشرت البحث والعمل في مفهوم المبدع المتلقي من غير معرفة هذين المرجعين في بداية الأمر، ورحت أتقصى تلقي الكاتب للعناصر التراثية والتاريخية والفنية وتوظيفها في الكتابة الروائية. وعندما أدركت هذين المرجعين توسّعت في المفهوم على الرغم من أنّ مصطلح التلقي ورد فيهما في إطار البحث والتجديد في الأدب المقارن.

"إن أول جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته فالتأثير لابد أن يسبقه تلق، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتم.والتلقي عملية إيجابية تتم وفقا لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته. إما مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي بل يسقط دوره فهو يحول الطرف المتأثر إلى طرف سلبي"[1] وقد أيّد الباحث عبود عبده هذا الرأي معتبرا "التلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية يكون فيها المتلقي طرفا فاعلا وإيجابيا وديناميكيا.." [2]

وعلى هذا الأساس فقد ميّزت نظرية التلقي بين نوعين من التلقي:

1- الأول هو التلقي الذي يمارسه القارئ عند قراءته للعمل الأدبي من خلال التفاعل والاستمتاع جماليا.

1- عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مقالة بعالم الفكر. ص 293.أنظر أيضا إلى الإحالة فيما يخص هذا الشرح حيث كتب على الهامش ما يلي: راجع أولريش فايزشتاين: التأثير والتقليد. في كتابنا الأدب المقارن.ص 252-275.

2- عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مقالة بعالم الفكر. ص .293

2- الثانـــي هو التلقـــي الذي يمارسه الأديب عندما يتلقى الأعمال الأدبيـــة فيستفيـــد منها من ناحيـــة الشكـــل والمضمون إبداعا وإنتاجا. وهذا النوع مهمّ بالنسبـــة للأدب المقارن.[1]

إنّ هذه الآراء تعدّ مهمة بالنسبة للدراسات الأدبية المعاصرة وهو تجديد في مفهوم المتلقي، فبعد أن تعوّدنا على التفكير بأن المتلقي هو القارئ الذي يقرأ النص الأدبي، فإن التلقي بمفهومه الجديد يعود بنا إلى إستراتيجية الكاتب للنـــص، إلا أن هذه الآراء النقدية ربطت التلقي بالأدب المقارن ربطا قويا، بل كان دفاعا عن الأدب المقارن من منظور التلقي وإثارة مصطلح "التأثير" وعلاقته بالتلقي.

والسؤال الذي يمكن طرحه هل بالضرورة أن كل تلق يكون في إطار الدراسة الأدبية المقارنة أي تلقي الأديب للأعمال الأدبية الأجنبية ثم الاستفادة منها إبداعا وإنتاجا؟

إننا من الناحية التجريبية عندما نقوم بعملية مدى استفادة أديب ما من أديب آخر فإننا نلاحظ أنّ الأديب يستطيع أن يستفيد من أدبه القومي الخاص ومن ثقافته المحلية وتراثه الوطني كما قد يستفيد من الآداب والثقافات الأجنبية. أما القول بتلقي الأعمال الأدبية الأجنبية والاستفادة منها هو قول أعتقد يستند إلى الرأي القديم الخاص بالأدب المقارن، وهو أن المقارنة يجب أن تكون بين أدبين قوميين مختلفين أو أكثر وهي ظاهرة معروفة عند كثير من الدارسين المقارنين. صحيح أنّ التلقي عملية سابقة لمفهوم التأثير، وصحيح أن البحث في التلقي داخل النص يقوم على أساس المقارنة، ولكن هذه المقارنة تبقى مفتوحة على النصوص ذات الثقافة الواحدة أو ذات الثقافات واللغات المختلفة.

1- المصدر نفسه ص .294

فالمقارنة تعدّ عنصرا في عملية التلقي الإبداعي لأننا نحن نقرأ في النّص ما تلقاه الكاتب من نصوص أخرى التي قام بتوظيفها وفي هذه الحالـــة فإن قارئ النّص هو أيضا يقوم بالمقارنة والشرح والتأويل بين نصوص الأدب القومـــــي الواحد أو أكثر.

إننا كثيرا ما نقول أنّ بعض الشعراء العرب متأثرون بالإنتاجات الشعرية لنزار قباني .. والبعض الآخر متأثر بإنتاجات شعر محمود درويش وهو يدل دلالة قاطعة أن الشاعر يتلقى أشعار غيره في إطار الاستفادة والتأثير. ويبدو أنّ الباحث براور "Prawer" في كتابه "الدراسات الأدبية المقارنة" قد استخدم مصطلح "التلقي الإبداعي" في إطار الآداب القومية المختلفة وليس في إطار الأدب القومي الواحد.

يقول وهو يتحدث عن المقارنين الذين "تتبعوا أشكال احتواء كتاب مؤلف ما على استشهادات من مؤلف أجنبي أو تلميحات إليه، أو بيّنوا كيف اقتبس أحد المؤلفين قدرا كبيرا من عمل أجنبي من غير اعتراف(كما اقتبس "برخت" أقساما كبيرة من ترجمة كارل كلامر عن "فيلون" و "رامبو") ، أو تتبعوا ذكريات الأعمال الأجنبية ... أو حاولوا تحديد دوافع الإبداع الأصيل قد يكون الكاتب تلقاها من أعمال في لغة أجنبية ... وهذه الدراسات"للتلقي" و"الانتشار" و"المصير" الأدبي تشكل قسما هاما من الدراسات المقارنة .. " [1]

نلاحظ من خلال هذا الرأي النقدي أنّ "براور" يؤكد على مفهوم "الأعمال الأجنبية" أي مدى استفادة أديب من أعمال أجنبية، ثم اعتبار "التلقي" قسما هاما في الدراسات المقارنة ويقصد به الأدب المقارن في إطار أدبين أو أكثر.

1- أس.أس.براور: الدراسات الأدبية المقارنة. مدخل.ترجمة عارف حديفة. منشورات وزارة الثقافة. دمشق 1986. ص 49-.50

فعلى الرغم من أنّ "براور" أورد مفردة "التلقي" في فصل خاص إلا أنه لم يكن قائما على التنظير، فهو شبيه عنده بالاقتباس والتلميح إلى كاتب أجنبي أو الاستشهاد به أو الاتصال والتأثير عن طريق الترجمة.

ويشيـــر "رينيه ويلك" في كتابه"نظرية الأدب" إلى "أن المقارنات بين الآداب إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر والتأثيرات أو الشهرة أو السمعة، ولا تتيح لنا مثل هذه الدراسات أن نحلل ونحكم على عمـــل فني معيـــن، أو حتى أن نتدبر نوعه ككل معقد؛ وبدلا من ذلك، إما أن توفر نفسها بالدرجة الأولى على أصداء رائعة فنية معينة فيما يخص ترجماتها ومحاكاتها على يدي كتاب من الدرجة الثانية في الغالب أو تتصرف إلى البحث عن التاريخ الذي يسبق ظهور الرائعة الفنية، بما يخص هجراتها وانتشار أفكارها وأشكالها. إن الالحاح على الأدب المقارن بهذه الصورة إنما ينصب على الأمور الخارجية ...".[1]

وقد كانت تحفظات "ويلك" واضحة فيما يخص المقارنات والمؤثرات الأجنبية واعتبر المقارنة بين الآداب المختلفة لا تخدم جوهر العمل الأدبي ولا تتعامل مع الأبعاد الداخلية لتلك النصوص، بل إنّ "ويلك" دعا إلى المقارنة بين الأدب والفنون والعلوم وشتى حقول المعرفة.[2]

ولسنا نريد في هذا المجال أن نقول أن المقارنة بين النص الأدبي والنصوص الأجنبية ليست صحيحة. ولكننا في الوقت نفسه نعتبر المقارنة بين النص الأدبي والفنون وشتى مجالات المعرفة محلية أو غير محلية ممكنة أيضا.

1- رينيه ويلك: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2 1981. ص 51.
2- عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. ص 288-289.

وليس محور اهتمامنا هنا هو الأدب المقارن والخوض في مدارسة الأدبية المتعددة، فهذا من شأن الباحثين المقارنين.

ولكن السؤال الذي يمكن طرحه هو: هل كل تلق يؤدي إلى التأثير والمقارنة؟ أو هل هما متلازمان في كل وقت؟

يبدو في حقيقة الأمر أن مصطلح التلقي منفصل عن مصطلح التأثير والمقارنة. فالمبدع يتلقى موضوعات أدبية وغيرها بشكل كبير جدا على مدى سنوات، ولكنه قد يستفيد من بعض النصوص والموضوعات وقد لا يستفيد من بعضها الآخر.

ونحن في هذا الصدد نشير إلى فكرة "عدم الاستفادة" لكل يتبين لنا استقلال التلقي عن التأثير. ولكي نوضح هذه الفكرة نورد بعض الأمثلة:

- قد يتلقى المبدع نصوصا أسطورية أجنبية أو عربية ولا يستفيد منها.
- قد يتلقى نصوصا دينية ولا يستفيد منها سلبا أو إيجابا.
- قد يتلقى المبدع أفكارا فلسفية (أو بعضها) ولا يتأثر.
- قد يتلقى موضوعات معينة في حياته ولا يستفيد منها ... إلخ.

وهنا نعود إلى مناقشة فكرة الباحث الألماني "أولريش فايز شتاين" في العلاقة بين التلقي والتأثر فقد أشار إلى أن التلقي يسبق التأثير، ولكنه لم يفصل بينهما، بحيث يمكن حدوث التلقي دون التأثير.

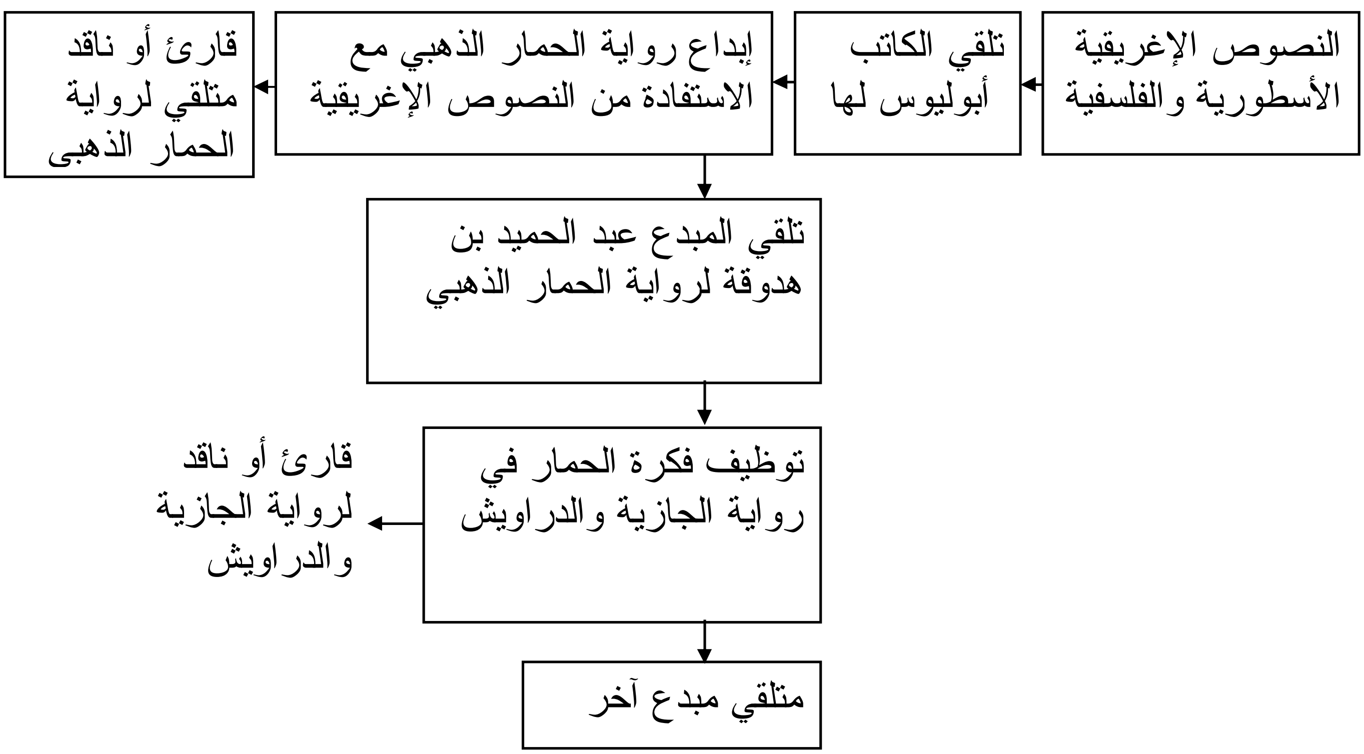
إنّ الكتابـــة لا تتحقق إلا عن طريق التلقي –أي الكتابة الأدبية- لا سيما في عصرنا الراهن، حيث غدت الكتابة نوع من الاحتراف. فالكاتب المبدع يتلقى اللغـــة وقواعد النحو ويتعرف على الأساليب وأنماط الشخصيات الأدبيـــة وسلوكاتهـــا وأفكارها، وهو بهذا يبـــدع لنفسه أسلوبا في الكتابة. أما إذا سلمنـــا إن الكتابـــة كلها ناتجة عن التأثير فإن الأمر يبدو صعبا، وفي هذه الحالة لا

نستطيـــع البحث عن أصول المفردات اللغوية والجمل السرديـــة وأصـــول الشخصيات الأدبيـــــة.

ومن اجل توضيح فكرة التلقي والتأثير نورد الرسم التالي:

نصوص إبداعية سابقة ←تلقي الكاتب لها ← إبداع النص على ضوء التلقي مع التأثير

ولكن هذا التأثير يخضع إلى تأويل الكاتب بالزيادة أو النقصان أو مشابهة الموقف في إطار وضع اجتماعي أو ثقافي معاصر، وقد يكون الكاتب يقف موقف السخرية بالفكرة التي هو بصدد عرضها، أو الإعجاب بها. وهو يشبه في هذه الحالة أيضا التناص. وحسب رأي الباحث"حسين خمري" أن التناص يقوم على تأييد الفكرة ونقضها، أو المحاكاة والسخرية والتحديث أو التجديد في الموضوع.[1]



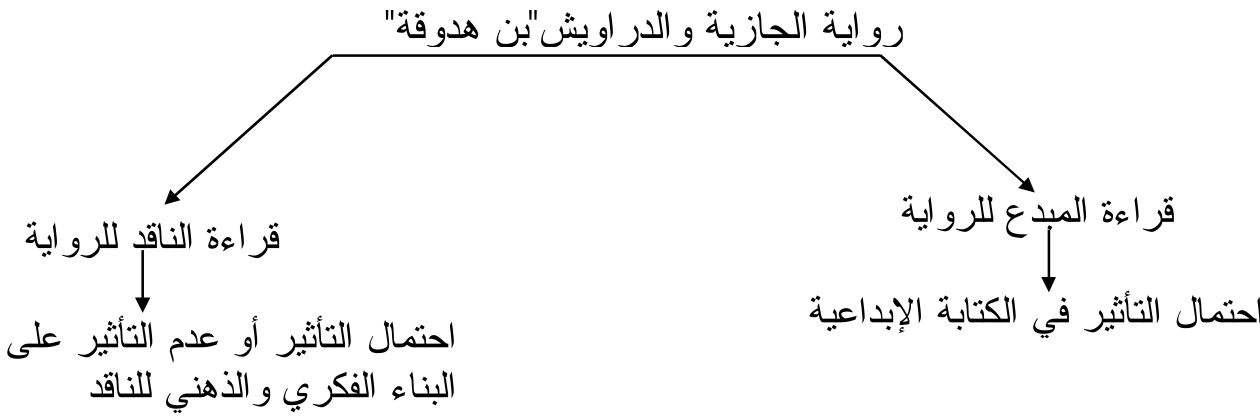
1- حسين خمري: فضاء المتخيل. ص .146

وبناء على هذا الرسم التوضيحي لفكرة التأثير المتسلسلة بين الكتاب المبدعين. فإن ثمة فكرة أخرى تتجلى لنا وهي أنّ النّص الإبداعي الواحد يمكنه أن يكون أمام قارئين:

1- القارئ الأول وهو القارئ أو الناقد الذي ينتج نصا نقديا على ضوء النص الإبداعي.

2- القارئ الثاني وهو المبدع الذي يتلقى النص نفسه، فهو تلقي يحتمل أن ينتج عنه تأثير في عملية الإبداع. وقد أشرنا سابقا إلى تمييز نظرية التلقي بين هذين النوعين.

ونوضح هذه الفكرة بالرسم التالي:



ومن الموضوعات التي يمكن الحديث عنها بخصوص التلقي مسألة النصوص الشفهية الأدبية وغيرها. إنّ الكاتب المبدع يتلقى النصوص الشفهية من غير شك من أشعار وقصص وأحاجي وأمثال شعبية ونكت ونوادر وغيرها ... وهذه النصوص يتلقاها المبدع وقد يستفيد منها بطريقة أو بأخرى بحسب الفكرة التي يريد طرحها أثناء الكتابة.

فإذا رجعنا إلى مسألة الشعر الجاهلي فقد كان يقوم على المستوى الشفهـــي، لأن القصيدة كانت تلقى سماعا، وكان الشاعر ينظمها في ذهنه على السليقة ولأن أدوات الكتابة كانت غير موجودة.

ولكن هل كان الشاعر الجاهلي يبدع من الفراغ؟ أي لم يكن يتلق نصوصا شعرية سابقة عليه شفهيا؟

إنّ وجود مجموعة من الإيقاعات الشعريـــة في الشعر الجاهلي والتي تدعى بالبحور مثل بحر الطويل وبحر البسيط تؤكد أن ظاهرة التلقي الشعري كانت موجودة. وكان الشاعر يعرف على الأقل مجموعة من الشعراء الذين سبقوه. فيشير جرجي زيدان إلى أن عدد الشعراء في الجاهلية يبلغ نحو 125 شاعرا، يقسمون على عدد من القبائل. فمثلا قبيلة قيس كانت تضم ثلاثين شاعرا، وربيعة واحد وعشرين شاعرا وتميم اثني عشر شاعرا.[1]

وكان أول من نبغ في الشعر هم شعراء ربيعة ثم تحوّل إلى قيس وتميم [2]

ظاهرة التلقي الإيقاعي بين شعراء الجاهلية:

إنّ تلقي الإيقاعات الشعرية عند الشعراء في الجاهلية كان صفة مشتركة بينهم. فلم يكن كل شاعر جاهلي يكتب إيقاعا خاصا به دون الآخرين، ولم يكن وزن البسيط واردا عند شاعر فقط، وإنما كانت مجموعة من الإيقاعات الشعرية منتشرة بينهم، ينسجون على منوالها ولا يخرجون عنها، وهو دليل على معرفة الشاعر الجاهلي للقصائد الشعرية التي قيلت. ونستطيع أن نستدل بذلك قول عنترة بن شداد:

هل غادر الشعراء من منزدّم أم هل عرفت الدار بعد توّهم؟ [3]

إن عنترة يشير صراحة إلى معرفته بالشعراء الذين سبقوه، وتحديدا القصائد الشعرية، حيث يعبّر على أن الشعراء الأولين الذين سبقوه لم يتركوا شيئا إلا وقالوه، وهذا دليل على ظاهرة تلقي الشعر في العصر الجاهلي وكانت

1- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية -جزء1- منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت. ص 67.
2- المصدر نفسه، ص 67-68.
3- مصطفى الغلاييني: رجال المعلقات العشر. منشورات المكتبية العصرية. بيروت. ص 225.

من بين الأوزان الشعرية المعروفة لديهم وزن بحر الطويل، حيث نجد الشاعر يحترم ويتقيد بالمكونات الصوتية للأبيات بطريقة دقيقة للغاية. فمثلا يقول الشاعر طرفة بن العبد:

لخولة أطـــــلال ببرقة ثهمــد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفا بها صحبي عليّ مطيّهم يقولــون لا تهلك أســى وتجلــد[1]

الوزن العروضي:

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويقول امرؤ القيس على نفس الوزن (وزن الطويل)

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

أغرّك مني أنّ حبك قاتلـــي وأنك مهمــــا تــأمري القلب يفعــل

الوزن العروضي:

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعول مفاعيلن فعول مفاعلن فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ويقول زهير بن أبي سلمى:

أمن أمّ أوفى دمنة لم تتكلم بحومــانة الـــدراج فـــالمتثلــم

ودار لها بالرقمتين كأنهـــا مراجيع وشم في نواشر معصم

الوزن العروضي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن فعول مفاعيلن فعول مفاعلن

1- المصدر نفسه، ص 119.

يتضح من خلال هذه الشواهد الشعرية الثلاثة أنّ ثمة ظاهرة إيقاعية مشتركة بين هؤلاء الشعراء نظرا لتشابه الأوزان والتطابق بينها وهو يدل على أن ظاهرة التلقي الشعري الشفهي كانت سائدة بين الشعراء، فلم يكن الشاعر ينظم القصيدة على وزن الطويل بطريقته الخاصة وإنما ينبغي أن يتبع بعضهم البعض، ولسنا هنا بصدد من هو الشاعر الذي تلقى وقرأ قصائد الآخر.

كما أنّ ثمة ظاهرة تجلب الانتباه وهو أن البيت الشعري يتألف من شطرين ويتكرر هذا النظام في كل أبيات القصيدة أو المعلقة وهو دليل آخر على أن نظام الشطرين هو نموذج يحتذي به الشاعر الجاهلي ولا يمكنه الخروج عنه، وينسحب الأمر على كافة الشعراء الذين جاؤوا من بعد في العصر الإسلامي أو الأموي أو العباسي. فقد كتب المتنبي وأبو تمام والبحتري وأبو نواس وغيرهم على نموذج الشعر الجاهلي من الناحية الإيقاعية: التقيد بالـــوزن، التقيد بالقافية، التقيد بنظام الشطرين في البيت الشعري، أي كتابة القصيدة على ضوء ما تلقوه على مستوى بناء القصيدة.

ويروى أنّ أبا العتاهية ذات مرّة كتب قصيدة بطريقة عكس فيها بحر الطويل على الشكل التالي:

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

ولما سئل لماذا خرجت عن العروض؟

أجاب: أنا أكبر من العروض.[1]

يتضح من هذه الحكاية الطريفة أنّ المهتمين بالشعر كانوا على ضرورة التقيد بما تلقوه من أشعار على طريقة الأوائل، حتى وإن كان الشاعر قد قلب وزن الطويل فإنّ ذلك ما هو إلاّ تخريج جديد على ضوء وزن الطويل الأوّل.

1- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني جزء4.تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء. دار الثقافة .بيروت. ص 15.

وإذا ما اعتبرنا أنّ شعر الموشحات قد جاء بأشكال إيقاعية جديدة فإنه يظل يرتبط ببعض الأصول في الأشكال العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد. فقد حافظت قصيدة الموشح على وزن بحر الرمل، في حين أنّها نوّعت في القافية، وفي هذه الحالة نستطيع أن نسميه تجديد على ضوء تلقي المفاهيم الأولى للعروض. ومن هنا فإنّ التلقي يفيد في إنتاج العملية الإبداعية بحسب الزمان والمكان إذا كان الشاعر أو المبدع رأى في ذلك حاجة ملحّة تخدمه.

مفهوم المبدع المتلقي في التراث النقدي:

ابن طباطبا - الآمدي - ابن خلدون.

لقد عالج بعض النقاد العرب القدامى مفهوم المبدع المتلقي وأكدوا على أنّ الشاعر لا يمكنه كتابة الشعر إلاّ إذا كان قد تلقّى كمّا معتبرا من القصائد الشعرية عند الشعراء الذين سبقوه، وعدّوا ذلك وظيفة أساسية لابد أن يمتلكها الشاعر المقتدر. وقد استخدم الناقد بن طباطبا في كتابه "عيار الشعر" مصطلح "الرواية" وهو ما يشابه إلى حد كبير مصطلح التلقي عند الكاتب يقول:

"وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلّف نظمه. فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة.

فمنها التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه، في كل فنّ قالته العــرب فيــه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعريضها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلا بتهــا وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها ...

وجماع هذه الأدوات كمال العقل الذي به تتميز الأضــداد ولــزوم العــدل، وإيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها. " [1]

إنّ الناقد "ابن طباطبا" وضع شروطا نقدية لمن أراد أن يكون شاعرا جيدا. وهذه الشروط متكاملة فيما بينها، ونقصان إحداها تجعله لا يستطيع تحقيق ما يريده. ولعلّ المصطلح الذي يستوقفنا بإلحاح هو "الرواية" نظرا لتميزه عن

1- ابن طباطبا محمد أحمد: عيار الشعر. دار الكتب العلمية. شرح وتحقيق عباس عبد الساتر. بيروت ص 10-11.

غيره مثل اللغة والإعراب وأيام العرب وغيرها. إنّ الشاعر يجب أن يكون راوية للأشعار وشتى فنون الأدب، أي أن يكون حافظا لكثير من الشعر وعارفا له معرفة دقيقة. فقد أدرك ابن طباطبا أن المرء لا يمكنه قول الشعر من الفراغ ولا يمكن أن يجد نفسه شاعرا بالصّدفة من غير معرفة الشعراء الذين سبقوه. فتلقي الشعر ضرورة أدبية، وقد أشار إلى ذلك صراحة مع البداية حين أورد فكرة الأدوات التي يجب إعدادها قبل كتابة الشعر، وإحدى هذه الأدوات هي الرواية التي تحمل مفهوم التلقي، ولم يكتف بالتأكيد على تلقي الشعر فقط، وإنما أيضا الفنون الأدبية الأخرى ولعله يقصد بها الفنون النثرية مثل الخطابة والحكايات الأدبية والنوادر والأمثال، لا سيما وأنّ هذه الفنون قد عرفت تقدما في العصر العباسي، أي قبل الفترة الزمنية التي عاشها ابن طباطبا وهي نهاية القرن الثالث الهجري.

يضاف إلى ذلك تلقي الشاعر لعلوم اللغة حتى يتسنى له معرفة المفردات اللغوية الفصيحة التي تخدم غرض التشكيل الشعري، لأن اللغة ليست أداة عادية، بل هي ركن أساسي في قول الشعر، وكلما كانت الإحاطة باللغة كلما ازداد الشعر جودة. ومعرفة الشاعر باللغة تضاف إلى معرفة الشاعر بالعبارة الشعرية أو بالجملة الشعرية من حيث الإطالة والإيجاز ...

- التأكيد على تلقي الشاعر للجوانب التاريخية: من بين الأدوات المهمة التي يمتلكها الشاعر، معرفته بأيام العرب (أحداثها وحروبها وصراعاتها القبلية)، ثم الأنساب أي أصول القبائل والعشائر والبطون والأفخاذ على مستوى المحاسن ومستوى المساوئ.

التلقي عند الآمدي في كتاب الموازنة:

يؤكد الآمدي في كتابه الموازنة، باب سرفات أبي تمام أن الشاعر أبا تمام كان محيطا بالشعر العربي قديمه وحديثه وإحاطة كبيرة فقد شغل نفسه بحفظ الأشعار مما جعله يؤلف كتبا في هذا المجال سمّاها الاختيارات وهي عبارة عن قصائد الشعراء الذين سبقوه خاصة بالشعراء الفحول وشعراء القبائل وشعراء الجاهلية والإسلام وغيرها ..[1]

يقول الآمدي بخصوص الشاعر أبي تمام: ".. وهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وكده، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، فإنه ما شيء كبير في شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلاّ قرأه واطلع عليه. ولهذا أقول: إنّ الذي خفي من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها." [2]

لقد أشار الآمدي إلى مفردة " قرأه" بدقه وعناية بالغة، ويقصد أنّ أبا تمام تلقى وقرأ أشعار شعراء الجاهلية والإسلام والمحدثين. فإذا كان ابن طباطبا استخدم مصطلح الرواية فإن الآمدي استخدم مصطلح "القراءة"، وهو دليل على الفطنة والذكاء والقدرة على التحليل التي كان يتمتع بها. ونستطيع تحليل قوله إلى ما يلي:

1- جعل موضوع الشعر أو القصيدة الشعرية من اهتمام الشاعر.

2- الاشتغال بالشعر ومعرفة أسسه.

3- معرفة الآداب والعلوم التي تخدم غرض أو موضوع الشعر.

4- قراءة النصوص الشعرية السابقة من الجاهلي والإسلامي ذات مستوى جيد.

1- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربية. ص 350.
2- الآمدي: الموازنة. المكتبة العلمية. بيروت. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. ص 53.

ويرى محمد زكي العشماوي أنّ الآمدي حاول أن يربط بين كثرة حفظ الأشعار عند أبي تمام ومدى تأثير هذا الحفظ على قصائده [1]

وفي موقع آخر من الموازنة يرفض الآمدي تأثر الشعر بالفلسفة يقول: " قالوا: وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، كانت عبارته مقتصرة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس دعوناك حكيما، أو سميناك فيلسوفا، ولكن لا نسميك شاعرا، ولا ندعوك بليغا لأن طريقتك ليست على طريقة العرب .." [2]

الربط بين المتلقي الشاعر والكتابة الشعرية عند الآمدي:

يتضح من خلال هذا الرأي أن الآمدي يربط بين التلقي والنّص الشعري على أساس أنّ التلقي الصحيح هو إتباع القواعد الشعرية القديمة. فالشاعر يتلقى ما شاء من الحكمة والفلسفة ولكن الشعر ليس حكمة ولا فلسفة. وفي هذا السياق يرى زكي العشماوي أن الآمدي فرّق بين الفلسفة والشعر وأكد على ضرورة التقيد بالشعر القديم الذي عرفه العرب من قبل، ولكنه لم يستطع التفريق بين القديم والجديد [3]. " ونحن وإن كنا نقدر ما أفاده نقد الآمدي من تحكيم المقياس القديم في الشعر إلاّ أننا نستطيع أن نوافق على اعتبار المقياس القديم أو التقليدي هو الحكم الأخير في القضية ..".[4]

وإذا كان الآمدي استخدم مصطلح اختيار الشعر أو مصطلح القراءة والإطلاع على أشعار السابقين فإنّ العلامة ابن خلدون استخدم مصطلح " الحفظ" الذي هو بشكل أو بآخر يحمل دلالة تلقي الأشعار، لأن المرء الذي

1- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي ص .350
2- الآمدي: الموازنة ص .381
3- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد. ص .378
4- المصدر نفسه ص .379

يقوم بحفظ الأشعار والقصائد إنما يقرأها ويتلقاها بطريقة ذهنية لتصبح رصيدا نصيا في بنائه الفكري والذهني. وعملية الحفظ كما هو معروف يقوم المرء بقراءة نصّ معيّن مرّات عديدة حيث تلعب الذاكرة دورا مهما في تخزينه كما أن الحفظ على إعادة قراءة هذا النصّ على فترات زمنية حتى لا يمحى من الذاكرة. في هذا الصدد يقول ابن خلدون: ".. لابد من كثرة الحفظ لمن يروم تعلّم اللسان العربي وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلّته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ .." [1]

يتضح من هذا القول أن ابن خلدون يؤكد على أهمية الحفظ لمن يريد اكتساب معرفة باللغة العربية. على قدر جودة النصوص المحفوظة والمقروءة تكون قوة الملكة. "فالملكة الشعرية تنشأ بحفظ الشعر وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل والعلمية بمخالطة العلوم .." [2] وبهذا فإن ابن خلدون يؤكد على أن الشاعر لا يمكن قول الشعر إلاّ إذا كان قارئا وحافظا للشعر، وهو ربط جيد بين عملية التلقي أو القراءة والنص الإبداعي، وكأننا به يريد القول أنّ قول الشعر لا يتأتى بقراءة الفلسفة من غير معرفة وتلقي النصوص الشعرية فالنص الإبداعي له علاقة وثيقة بنوع التلقي، فالكتابة النثرية لها علاقة بتلقي النثر والنصوص العلمية لها علاقة بتلقي العلوم وهكذا ... ثم يشير إلى نقطة أخرى مهمة وهي أنه كلما كانت القراءة والحفظ للنصوص الجيدة تكون قوة الملكة حاصلة و" الملكة صفة راسخة في النفس أو استعداد عقلي خاص لتناول أعمال معينة بحذق ومهارة." [3].إن إنتاج النصوص الشعرية أو النثرية الضعيفة ناتج عن تلقي النصوص الضعيفة، وإنتاج النصوص الجيدة ناتج عن التلقي للنصوص الجيدة.

1- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون. دار الجيل. بيروت. ص .640
2- المصدر نفسه ص .640
3- مجموعة من المؤلفين: المعجم الوسيط. دار الفكر. ج2. ص .886

فطبقة الفقهاء والنحاة والمتكلمين وغيرهم يكون شعرهم ضعيفا لأنّ هؤلاء محفوظهم مال إلى النصوص التي لها علاقة بهذا التخصص.[1] وقد شرح "حسين خمري" مفهوم الحفظ عند ابن خلدون واعتبره بمثابة ركيزة الشعر يقول:

" قد اعتنى ابن خلدون كثيرا بهذه القضية باعتبارها عماد الشعر وزاد الشاعر ..لكن الشاعر المطبوع حسب رأيه هو الذي قرأ الكثير من الأشعار، ثم تناساها عند نظمه لقصائده .." [2]

1- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون. ص .641

2- حسين خمري: فضاء المتخيل. مقاربات في الرواية. منشورات الاختلاف. ص .81

العلاقة الجدلية بين التلقي والتناص:

لقد سبق وأن اشرنا إلى أن الباحث الألماني "أولريش فايز شتاين" أكّد على إن التلقي يسبق التأثير، وهذا المصطلح شائع الاستخدام في الدراسات الأدبية المقارنة ومن ثم فإننا نستطيع الربط بين التناص والأدب المقارن وهذا ما يراه الباحث عبود عبده " ... ولذا من الممكن إجراء دراسات مقارنة انطلاقا من نظرية التناص حول ظواهر التناص التي تنتمي إلى آداب مختلفة..".[1] بناء على ما سبق فإن عملية التلقي تسبق عملية التناص، ولكن ليس بالضرورة أن يؤدي كل تلق إلى عملية تناص، فمثلما أشرنا سابقا ليس كل تلق ينتج عنه تأثير، لأن عملية التلقي الأدبية هي قبل كل شيء نشاط فكري وجمالي يمارسه الكاتب في قراءته للنصوص، فقد يستفيد منها وقد لا يستفيد منها (من ناحية الموضوعات الأدبية) أما إذا حدثت الاستفادة فإن التقاطع يحدث حينئذ بين التلقـــي والتنـــاص، ولكن التناص يبقى في حد ذاته خاضعا بشكل أو بآخر لتأويلات الكاتب وقراءاته الخاصة للنصوص السابقة. فالكاتب لا يتناص كما أراد صاحب النص السابق وإنما يتناص كما يريد هو. وبالتالي فإن التناص يمر عبر تلقي الكاتب الذي هو عبارة عن فهم واستيعاب وتأويل للنصوص السابقة.

وفي هذه الحالة فإنّ الحديث يجرنا إلى موضوع الدراسات الأدبية المقارنة التي تطرح قضية التأثير بين كاتب وآخر، أو بين نص وآخر، ولهذا يرى الباحث محمد مفتاح بأن ثمة تداخلا بين مفهوم التناص ومفاهيم أخرى مثل الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات، ولكن يجب التمييز بين هذه المفاهيم.[2]

1- عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. عالم الفكر. ص296.
2- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي ط2. 1992. ص .119

وقد رأينا انّه من المنهجية التطرق إلى مفهــوم التناص على مستـــــوى التعاريف فقــد ورد تعريف التنـــــاص في الموسوعـــة الفرنسيــــــة«UNIVERSALIS » : " كل نص هو تناص، ثمة نصوص أخرى تمارس حضورها داخل النص على مستويات متغيرة، وبأشكال يمكن التعرف عليها: النصوص الثقافية السابقة، ونصوص الثقافة الموجودة بالمحيط .. ".[1] " إنّ التناص هو شرط لكل نصّ مهما كان .. ولا يمكن جعل النص يقتصر فقط على المصادر أو المؤثرات .." [2]

يتضح من خلال هذين التعريفين القصرين أنّ التناص هو عبارة عن مجموعة من النصوص السابقة يكون المؤلف قد عرفها، وعند كتابة نص معين فإنّ هذه المجموعة النصية السابقة يكون لها حضور في النص الجديد. والنقطة الثانية الذي يؤكد عليه التعريف هو عدم حصر التناص في المؤثرات أو المصادر النصّية، أي ثمة عدم اعتراف ضمني بمفهوم الدراسة الأدبية المقارنـــة، والفصل بين التناص والأدب المقارن، ولكن عند مناقشة هذا الرأي فإنّ الدراسة التطبيقية تثبت انه لا يمكن تحديد التناص إلا على ضوء المقارنة بين موضوع احتواه النصّ مشابه (سلبا أو إيجابا) لموضوع آخر في نص سابق. ولا يمكن بأية حال من الأحوال معرفة التناص إلاّ عن طريق هذه المقارنة أو هذه الدلائل النصية. أمّا تسليمنا بأنّ التناص موجود في كل كتابة نصية بغض النظر عن وجود هذه المقارنات فإنّ ذلك يعدّ أمرا صعبا وكأننا نقول التناص موجود ولكننا لا نعرف مواقعه من النصّ.

- Encyclopédia " UNIVERSALIS" Vol :15.Pag 1015.1
2- Encyclopédia " UNIVERSALIS" Vol :15.Pag 1015.

وتعرف الباحثة الفرنسية جوليا كريستينا النصّ: " النصّ هو جهاز "ميتا لغوي" يعيد توزيع نظام اللغة، وتكون هذه اللغة تواصلية تهدف إلى دلالة مباشرة من خلال مختلف نماذج الملفوظات السابقة أو الحالية. إنّ النصّ هو عبارة عن عملية إنتاج: في علاقته مع اللغة التي يتموقع فيها (فهو هدم وبناء ... كما أنّه عبارة عن مجموعة من التحولات للنصوص ..." [1]

وفي هذا السياق أكد حسين خمري أنّه لا يشترط أن يكون التناص بين نص إبداعي ونصّ إبداعي آخر، وإنما قد يكون بين نصـــوص مختلفـــة أدبـــية وغير أدبية، وهذه النصوص نجدها قادمة من ثقافات متنوعة وأشكال أدبية متباينة والكاتب عند كتابته للنصّ يكون غافلا لهذه النصوص السابقة أو ناسيا لها. [2] وهذا التناص له مجموعة من الوظائف بناء على الآراء النقدية التي قيلت حول التناص:

- الوظيفة التحويلية/التحديثية يتم فيها تحويل النصوص السابقة مع إعطائها طابعا تجديديا.
- تأييد الفكرة نقضها.
- المحاكاة أو السخرية.
- البعد الجمالي: الإحالة إلى العالم الجمالي مثل المقاطع الشعرية، المنمنمات [3]

وقد حاول تطبيق هذه المفاهيم على نص رواية معركة الزقاق للكاتب الروائي رشيد بوجدرة.

وما ينبغي الإشارة إليه أن استخدام التناص كأداة إجرائية في تحليل النص الأدبي يعتمد بشكل أو بآخر على مدى المشابهة أو التوافق نسبيا بين النصّ

- Julia .Kristeva : Recherches pour une sémanalyse. Editions du seuil. 1969.P.521
2- حسين خمري: فضاء المتخيل: ص .145.
3- المصدر نفسه ص 145-.146.

الأدبي والنصوص السابقة أي أنّنا نستخدم المقارنة واللجوء إلى المصادر التي مارست التأثير على الكاتب المتلقي لأن التناص يتقاطع إلى حدّ كبير مع مبدأ الدراسة الأدبية المقارنة.

ففي الدراسة النقدية للباحث حسين خمري حول التناص في رواية معركة الزقاق نجده اعتمد على تحليل النصوص السابقة انطلاقا من عالم الرواية المتخيل. ومن الأمثلة على ذلك:

- إشارة الكاتب الروائي رشيد بوجدرة إلى النصوص التاريخية: نصوص ابن خلدون حول الفتح الإسلامي .. خطبة طارق ابن زياد المعروفة.
- تسمية بطل الرواية بـــ"طارق" وفي ذلك إحـــالة إلى طـــارق فـــاتح الأنـــدلس، المزاوجة بين بطلين يحملان اسما واحدا.
- معركة الزقاق: إشارة إلى المعركة التي خاضها طارق ابن زياد ... وغيرها [1]

وفي بداية التحليل لنصّ الرواية أشار إلى أنّ "رواية معركة الزقاق اعتمدت على خلفية تاريخية متشكلة من مجموعة من النصوص المنجزة قبل النص الروائي المتحقق والتي تتحدث كلّها عن الفتح الإسلامي للأندلس .." [2]

ولهذا فإنّ التناص لا يتحقق إلاّ على ضوء المقارنة بين نصّ ونصّ آخر سابق له. أمّا اعتبار النص كله تناص فإنّ ذلك يبقى مجرد نظرية تفتقر إلى الإجراء التطبيقي، وتبقى المقارنة مفتاح التناص.ويرى الباحث محمد مفتاح أنّ ثمّة مجموعة من الباحثين لم يتفقوا على صياغة واحدة للتناص مثل كريستينا ولورانت وريفاتير وأرّفي[3] وقد حاول استخلاص مقوماته من مختلف التعاريف وهي:

1- حسين خمري: فضاء المتخيل: ص 119إلى 125.
2- المصدر نفسه ص 119.120.
3- محمد مفتاح: تحليل الخطاب. ص 120- 121.

" – فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها." [1]

ويرى أن هناك مصطلحات في التراث النقدي يشابه مصطلح التناص وهي:

1- المعارضة.
2- المناقصة.
3- السرقة.[2]

أما فيما يخص مسألة التناص. هل يكون على مستوى الشكل أو المضمون؟ فقد تحدث عن أنه لا يوجد مضمون دون الشكل بناء على أساس أن الشكل هو الذي يسمح للقارئ أو للمتلقي لتحديد النوع الأدبي.[3]

أما النقطة المهمة والتي تتعلق بالتناص والتلقي فقد أشار محمد مفتاح إلى أن " الدارسين- ما عدا بعض الاتجاهات المثالية- يتفقون على أن التناص شيء لامناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفته صاحبــه للعالـــم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا." [4] إن المتلقي هو ضرورة بعملية تأويل النص بناء على قدراته المعرفية واللغوية. ومن الباحثين الذين أكدوا على وجود المتلقي الذي يقوم باستيعاب التناص

1- المصدر نفسه ص: 121.
2- المصدر نفسه ص: 122.
3- المصدر نفسه ص: 129-130.
4- المصدر نفسه ص: 123.

ميخائيل ريفاتير. وقد أورد محمد مفتاح بالتلخيص رأي ريفاتير في تحليل هذا المفهوم قائلا: " يتضح مما سبق أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به ..." [1]

وبعد عرضه لرأي ريفاتير يستنتج ما يلي :

" فالتناص إذن، إما أن يكون اعتباطيا يعتمد في دراستـــه على ذاكــرة المتلقـــي، وإما أن يكون يوجه المتلقي نحو نطاقه."

وواضح من هذه الآراء النقدية أن مفهوم المتلقي يمكنه أن يشارك في فهم واستيعاب عملية التناص، فالمتلقي يفك الرموز والإشارات اللغوية بناء على قدراته المعرفية، أي يجب أن يكون القارئ في مستوى التناص.

وبناء على كل ما سبق نستطيع القول أن التناص عملية يشارك فيها كل من المبدع المتلقي وقارئ التناص، لأننا إذا ما اعتبرنا أن التناص هو في البداية إحالة على النصوص السابقة مع القيام بعملية التحويل والتحديث لها، فإننا هذه الإحالة ليست عملية أوتوماتيكية تؤدي بنفس الطريقة لدى كل الكتاب والمبدعين، وإنما نجدها تخضع لإدارة الكاتب المبدع الذي يملك مقومات نفسية وفكرية وجمالية ولغوية تميزه عن كاتب مبدع آخر، وهكذا فإن ظاهرة استيعاب النصوص السابقة تختلف من كاتب لآخر، وليست متساوية في النشـــاط والفهـــم، وعلى هذا الأساس فإن تلقي النصوص السابقة ومحاولة الاستفادة منها تخضع[2] لعملية القراءة والتأويل وليست مجرد عملية تحويل وتجديد .

1- المصدر نفسه ص: 131 (اعتمد المؤلف في هذا الصدد على ما يلي:
Michael Riffaterre « La Trace l’inter texte »in la pensée. Octobre 1980.N° 13.215,P 4 -19
2 - المصدر نفسه ص : 131.

إذا ما اعتبرنا أن الدلالة والمعاني يشارك في إنتاجها القارئ في تفاعله مع النص، لأن النص لا يبوح بكافة أسراره للقارئ، وإنما ينتظر من هذا الأخير يأخذ ما يراه مفيدا ومهما بالنسبة إليه. والنتيجة التي ننتهي إليها هي أن المبدع المتلقي للنصوص السابقة هو قارئ بالدرجة الأولى تماما مثل قارئ النص يقرأ القراءة الأولى أو الثانية أو الثالثة انطلاقا من منظوراته الجمالية والفكرية والتاريخية وعلى ضوء قراءته للنصوص يشكل مواقف معينة ومحددة تتغير مع تغير الزمان والمكان، وبالتالي فإن العبور من النصوص السابقة إلى النص الإبداعي يمر عبر قراءات الكاتب وبطريقة معقدة تتداخل فيها كثير من العناصر.

وإذا كان التناص هو نتاج تلقي الكاتب وقراءاته لنصوص سابقة (إبداعية وغير إبداعية) مع تكييفها جماليا وفكريا لإرادة المؤلف، فإن قارئ التناص هو أيضا عنصر مهم في كشف معاني ودلالات النص. ومن هنا فإن التناص محصور بين قراءتين:

1- قراءة الكاتب المتلقي للنصوص الإبداعية والمؤول لها.

2- قراءة " قارئ النص الذي يحتوي عناصر التناص (الشارح للتناص).

ونستطيع توضح المفهوم في هذا الرسم.

تلقي الكاتب للنصوص الإبداعية السابقة وتأويلها ← نص محتوي على تناص ← قارئ التناص

والسؤال الذي يمكن طرحه أيضا: هل كل قارئ للنص .. يحتمل أن يكون بالنص تناص يستطيع إدراكه أو التركيز عليه واكتشافه؟

من الناحية التطبيقية وجدنا أن ثمة بعض القراء النقاد لا يوجهون اهتمامهم إلى ظاهرة التناص في النص لسبب أو لأخر، بل يوجهون اهتمامهم إلى قضايا أخرى كالمرأة ...أو شخصية الراوي ... أو اللغة الشعرية وغيرها من الموضوعات على الرغم من أن النص يتضمن جوانب التناص. إذن ليس كل تناص هو عرضة للقراءة أو التحليل.

علاقة القارئ بالنص الإبداعي :

لقد اتجهت البحوث النقدية المعاصرة إلى خلق معادلة أدبية جديدة تمثلت في علاقة القارئ بالنص الإبداعي، هذا القارئ الذي لم يكن له دور فعال في النظريات الأدبية التقليدية، فكان التركيز معظمه منصبا على النص كأساس لكل التحليلات الأدبية، فالدلالة موجودة بالنص.. والجماليات موجودة بالنص... وعلى القارئ أن يضع يده على هذه الأمور، ومن لم يستطع فإن ثقافته النقدية غير صحيحة أو غير مؤهلة ... بل توصف قراءته النقدية بالخاطئة ...وقد لقيت دراسات التلقي تجاوبا في الجامعات العربية بصفة عامة

ومن الباحثين الذين كان لهم باع كبير الباحث الألماني "ولفغانغ إيزر""WOLFGANG ISER" في كتابه "فعل القراءة، نظرية "الأثر الجمالي" وكان دفاعه عن القارئ بطريقة جادة وبتحليلات فائقة، حيث جعله شريكا أساسيا في العملية الأدبية باعتبار القراءة شرط رئيسي وضروري في تفسير وتأويل النص. [1]وقد لخص أيزر رؤيته للقارئ والنص فيما يلي:

" .. نستطيع القول أن العمل الأدبي له قطبين: القطب الفني يتعلق بالنص الذي أنتجه الكاتب، بينما القطب الجمالي يتعلق بالتحقق على مستوى القارئ...

إن موقع العمل الأدبي هو النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ"[2] ويؤكد أيزر أن القراءة هي التي عبرها يحدث التفاعل الأساسي لكل عملية أدبية " إنه أثناء القراءة يحدث التفاعل الأساسي لكل عمل أدبي بين بنائه والمرسل إليه ."[3]

1- WOLFGANG ISER : L’acte de lecture. Théorie de l’effet esthétique, traduit de l’allemand par evelyne SZNYCER , éditeur pierre M. Bruxelles .P : 47.

2- WOLFGANG ISER: L’acte de lecture . P 48.

3- WOLFGANG ISER: L’acte de lecture . P 48.

وينطلق آيزر على أساس أن المعنى ليس موجودا في النص وليس سابقا على وجود القارئ له، وهذا التحقيق هو الذي يقوم بإخراج المعنى إلى حالة التجسيد، فالمعنى يبنى بمشاركة القارئ بغض النظر عن موقفه أكان بالقبول أو الرفض، وبداية وجود المعنى هي نقطة الالتقاء بين النص والقارئ ويسميها أيزر بالموقع الافتراضي .[1]

ويرى الباحث حميد لحمداني في تحليله لهذه العلاقة التفاعلية هو أن أيزر ينطلق من أن النص لا يقوم على مبدأ الامتلاك بالمعاني، وإنما من مبدأ الفراغ لأن النص إذا كان ممتلئا بالمعاني فما على القارئ أن يسلم بذلك. ولهذا فالتواصل هو أن يتعامل القارئ مع النص بفكره ورصيده المعرفي، ويقوم بملأ الفراغات الكثيرة. [2]

ومن المصطلحات التي تعرض لها أيزر : سجل النص Ce répertoire du Texte وهذا السجل تكون فيه الإحالة إلى النصوص السابقة، تاريخية واجتماعية وثقافية ويتم في هذه الحالة انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب عناصر أخرى تتعرض للإقصاء [3] " وهكذا يتضح أن علاقة النص بمرجعيته تتأسس عبر صيرورة معقدة، وأن المعنى بالتالي لا يتقدم جاهزا، وإنما يتحدد من خلال تلك الصيرورة التي تلعب فيها القراءة دورا أساسيا "[4]

1- عبد العزيز طليمات: فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات.
قراءة في بعض أوطروحات ولفغانغ إيزر (نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات) سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24، منشورات كلية الآداب – الرباط – ص 153.
2- حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ،ط1. المغرب ، ص 70.
3- عبد العزيز طليمات: فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات.ص .155
4- المصدر نفسه ص 155.

ومن المآخذ التي وجهها طليمات إلى آراء أيزر هو أنها اعتمدت على جنس أدبي هو الرواية (مواقع اللا تحديد ... القارئ الضمني).. فهل يمكن استغلال هذه النظرية وتطبيقها على النصوص الشعرية ؟[1]

ويرى روبرت سي هول أن أيزر يطلب من القارئ ألا يكون كاملا للأفكار المسبقة للنص، ويحاول التغلب على ميله الإيديولوجي، لأن التفكير الإيديولوجي المسبق يقف حجر عثرة في وجه القراءة الصحيحة[2] ومن جملة الآخذ التي وجهها له هي:

- يتذبذب آيزر بين التقديم المعياري والعرض المثالي. فالقارئ عند آيزر يبدأ عنده الإحساس بالمتعة عندما يصبح منتجا(التفاعل بين النص والقارئ) وهذا يعد ضربا من المثالية والطوباوية.
- لقد حاول تجنب مظهر الشكلانية ولكن تطبيقاته ناقضت ذلك، وعالج الأدب معالجة خارجية .
- إن ملأ الفراغات التي يقوم بها القارئ عبر النص يعتبر تدخلا أكثر من مجرد تفسير النص.
- هناك موقفات متناقضان فيما يخص الموضوعية والذاتية، فالموضوعية لها علاقة بقصدية الكاتب والذاتية لها علاقة بإنتاج المعنـــى عند القـــارئ، وحاول أيزر اتخاذ موقف الوسط في هذا الموضوع مدعيا بإمكانية تعدد القراءات للنص. وأن معنى النص يكون بمشـــاركة القـــارئ، والقراء هم أحرار ... ولكن أيزر نجده حدد معنى النص تحت

1- المصدر نفسه ص 165.
2- روبرت سي هول : نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار، اللازقية، ط1، 1992، ص 118.

اسم "مكان اللقاء"، وما على القارئ إلا احتلال هذا الموقع وهو بهذا يعود إلى التحديد أن المعنى موجود بالنص وليس عند القارئ .[1]

1- المصدر نفسه ص 118- إلى 120.

القارئ النموذجي عند "أمبرتوإيكو":

يعد الباحث الإيطالي "أمبرتو إيكو" من الذين أسهموا إسهاما كبيرا في تأسيس نظرية التلقي، ومعالجته لمفهوم القراءة تختلف عن الباحث الألماني أيزر، حيث بقي يعتقد أن النص الأدبي له قوته وسلطته في تحديد دور القارئ الذي يمتلك رد فعل تجاه البنية والمحتوى[1]

يؤكد "إيكو" في كتابه "القارئ في الحكاية" على أن القارئ الذي يريده ليس قارئا على طريقة أيزر يكتشف معانيه من تفاعله مع النص، وإنما هو قارئ جيد نموذجي لديه كفاءات ومهارات في تعامله مع النص تتمثل هذه الكفاءات في الكفاءات الموسوعية، الكفاءات المعجمية والأسلوبية والكفاءات اللغوية، كما أن المؤلف ينبغي له أن يمتلك مجموعة من الكفاءات تتماشى مع الكفاءات القارئ وحينئذ يحدث ما يسميه التعاضد أو التعاون بين القارئ النموذجي والنص [2]،لأن القارئ إذا لم يكن يمتلك هذه الكفاءات المعرفية والموسوعية والأسلوبية سوف لن يكون في مستوى معرفة ما يقصده الكاتب من خلال النص. يقول إيكو : " وفي خلاصة القول إن القارئ المصاب بقصور موسوعي يجد نفسه على قاب قوسين أو أدنى مما يعوزه."[3]

ويشير إلى أن النص لا يصرح بكل شيء ولا يكشف عن المضمون للقـــارئ، ولهذا فإيكو يستخدم عبارة "ما لا يقال" ويقصد بها فكرة مهمة لم يقلها النص وعلى القارئ أن يقوم بتفعيل المضمون "Actualisation"، وهنا يقوم القارئ بحركات تعاضدية لمعرفة هذا المضمون، ثم يستخدم مفهوم ملأ

1- حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة : ص 72.
2- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبوزيد،المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، المغرب،ص: 68.
3- المصدر نفسه، ص: 68.

الفراغات وهو المفهوم نفسه الذي وجدناه عند آيزر[1]، يقول :" فالنص إن هو إلا نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها ومن يبثه يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ، فيتركها بيضاء."[2]

وفي علاقة المؤلف بالقارئ النموذجي، يرى إيكو أن المؤلف يصوغ فرضية حول القارئ النموذجي من خلال عبارات إستراتيجية، وبالمقابل فإن القارئ ينبغي له أن يرسم فرضية المؤلف مستخرجا ذلك من خلال النص بصورة مضبوطة.[3]

ويستخدم إيكو مصطلح "قراءة ما وراء النص"، فهناك القراءة الأولى للنص ثم هناك القراءة الثانية، وهذه الأخيرة هي التي تشكل قراءة ما وراء النص والقارئ فيها نموذجي ناقد يستطيع الوصول إلى حقيقة الحكاية، بينما القراءة الأولى لا تصل إلى حقيقة الحكاية[4]. وقد قام بتحليل قصة تحمل عنوان "مأساة باريسية حقا" يقول: " والحال أن قصة "مأساة .." كانت قد كتبت لتقرأ مرتين (أقله)، فإذا ما اقتضت القراءة الأولى قارئا بسيطا، عمدت القراءة الثانية إلى اقتضـــاء قارئ ناقد يكون قادرا على تأويل فشل المبادرة التي قام بها الأول." [5]

وهكذا يصنف إيكو القراءة وينظر إليها نظرة مثالية، فالقارئ العادي عنده لا يستطيع إدراك ما وراء النص وبالتالي فهو ليس قارئا صحيحا. فعلى كل القراء عند إيكو أن يكونوا نموذجيين، ذوي كفاءات عـــالية جدا، بل نقـــادا محترفيـــن، وهذا ما لا يتماشى مع المعطيات الواقعية، فهناك مستويات للقـــراءة، ويستطيع كل قارئ إدراك نص الحكاية انطلاقا من قدراته الخاصة

1- المصدر نفسه، ص : 62.
2- المصدر نفسه، ص : 63.
3- المصدر نفسه، ص : 77.
4- المصدر نفسه، ص : 259.
5- المصدر نفسه، ص : 259.

ومعارفه الشخصية، أما القول بأن النص الحكائي يقدم حكاية تتضمن حكاية أخرى خفية(حكاية في حكاية) فهذا لا ينطبــق على كــافة الحكــايات والقصص، فهو نص يحتوي على أسطورة وآخر على رمز، وآخر على أفكار فلسفية، فلسنا أمام نص واحد فقط في الإبداع، فهناك أشكال أدبية لا حصر لها في سرد الحكايات .

ويختلف إيكو عن أيزر في تحديد المعنى، حيث يرى إيكو وجود المعنى القبلي الذي له علاقة بمقصدية المتكلم، وهذا المعنى القبلي هو منطلق لجميع القراءات الممكنة، كما أنه يقبل بتأويل النص، شريطة ألا يتعارض هذا التأويل مع القرائن النصية، ولكنه في كل الحالات لا يقبل إلا القراءات النقدية المختصة[1].

1- حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص : 32.

مفهوم مستويات القراءة عند حميد لحمداني:

حاول الباحث حميد لحمداني تحليل مفهوم القراءة أو التلقي على ضوء نظرية الجشطالت في تمييزها للمعرفة، حيث يرى أن نظرية الجشطالت ميزت بين نوعين من المعرفة:

- المعرفة الحدسية.
- المعرفة الذهنية أو الفكرية.[1]

ففي المعرفة الحدسية مثلا:" عندما يحاول شخص ما فهم لوحة تشكيلية، إنه يحيط نظريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها البعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر "[2]

أما المعرفة الذهنية أو الفكرية فهي تعمل على تفتيت العمل الإبداعي إلى عناصر جزئية.[3]

وهناك معرفة ثالثة غايتها ليست المتعة والتذوق الجمالي بل هي معرفة ذات إيديولوجي أو عقائدي.[4]

1- حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص : 214.
2- مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني، مكتبة غريب 89،ص : 42.(نقلا عن حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص 215).
3- مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني، مكتبة غريب 89،ص : 43.(نقلا عن حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص 215).
4- حميد لحمداني : القراءة وتوليد الدلالة، ص : 215.

أما المعرفة الرابعة فهي ابستمولوجية، تأمل في الكائن الممكن.[1] وقد حاول حميد لحمداني تصنيف هذه المعارف مع ما يناسبها من مستويات القراءة:

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفة الحدسية	قراءة حدسية	التذوق، المتعة
المعرفة الإيديولوجية	قراءة إيديولوجية	المنفعة
المعرفة الذهنية أو الفكرية	قراءة معرفية	التحليل
المعرفة الابستمولوجية	قراءة منهجية	التأمل، المقارنة وإدراك الأبعاد

أنظر إلى هذا الشكل[2]

وفي إطار هذا الشكل الذي يمثل مستويات القراءة، يرى لحمداني أن هذه المستويات يمكنها أن تلتقي فيما بينها، كما يمكن أن تهيمن إحداها في تلقي النص الأدبي[3]، ولكنها لا تكاد نفرق هنا بين القراءة المعرفية والقراءة الإيديولوجية، لأن الايدولوجيا قائمة على الأفكار والفلسفات. وإذا قلنا القراءة المنهجية هل هذا يعني أن القراءة الإيديولوجية ليست منهجية؟

إذن ثمة تشابك بين هذه المستويات ويصعب الفصل بينها، وتكاد تؤدي إلى مفهوم واحد. وقد تبين لنا من خلال تقديم القراءات النقدية للنصوص الإبداعية أنّ منها من يعتمد على الشكل ومنها من يعتمد على المضمون، على الرغم من وجود التشابك الكبير بين الشكل والمضمون، فالشكل يعتمد مثلا على بنية الزمن وشخصية الراوي ولغة السرد، تقنيات السرد وغيرها، أما المضمون فيكون مثلا: قراءة أنترولوجية للنص ... أو قراءة فلسفية أو قراءة تراثية... أو

1- المصدر نفسه، ص: 215.
2- المصدر نفسه، ص: 216.
3- المصدر نفسه، ص: 216.

قراءة تاريخية... وهكذا ... أي توجد مجالات كبيرة في معالجة النص الإبداعي، ويمكن للقارئ الناقد أن يعتمد قراءتين في الوقت نفسه.

أما الدكتور عبد المالك مرتاض فيتميز بين القراءة للشعر والقراءة للنشر يقول:

" والقراءة لدينا قراءات، فكل نص يفرض إجراءاته لدى إخضاعه لبعض القراءة ولكن أهم هذه القراءات اثنتان: قراءة النص الشعري... وقراءة النص السردي."[1] والقراءة الشعرية تقوم على المستويات التالية:

1- المستوى اللغوي[2]
2- المستوى الحيزي[3]
3- المستوى الزمني[4]
4- المستوى الإيقاعي[5]
5- المستوى التشاكلي[6]

ولمن أراد التوسع في هذه الموضوعات يمكنه العودة إلى بحث الدكتور عبد المالك مرتاض

وفي حديثه عن علاقة الكتابة بالقراءة أومأ إلى أن الكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة " وأيا ما يكن الشأن، فإن الكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة الباطنة أو

1- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003، ص: 211.
2- المصدر نفسه، ص: 214
3- المصدر نفسه، ص:216.
4- المصدر نفسه، ص: 222.
5- المصدر نفسه، ص: 226.
6- المصدر نفسه، ص:245.

المسبقة، فهذه سابقة عليها، ورائدة لها، ومتقدمة عليها، ذلك بـــأني حيـــن أكتب، فإنما أنا في الحقيقة أقرأ ما بنفسي ..." [1]

أما الباحث محمود عباس عبد الواحد في كتابه "قراءة النص وجماليات التلقي " فقد أشار إلى ثلاثة معايير لها علاقة بتلقي النص الخطابي هي :

1- المعيار النفسي: " ربما يكون هذا المعيار من أهم المعايير المؤثرة في عملية التلقي، ومن ثم كان من ضرورات فن الخطابة عند العرب وغيرهم، لأن وظيفة النص الخطابي في أن يأخذ بنفوس المخاطبين إلى القضية التي يطرحها الخطيب، وقيادة النفوس إلى تلك الغاية تستدعي المعرفة بأحوالها وأنواعها ."[2]

2- المعيار العقلي : إن النص النثري يعتمد على العقل والتفكير والإقناع وعنصر الإفهام من أجل الوصول إلى مستوى المتلقي.[3]
المعيار الاجتماعي: وقد يكون لهذا المعيار تأثير واضح في علاقة الخطيب بجمهوره من ناحيتين : من ناحية المسلك الفني الذي يعول عليه في الخطاب ومن ناحية المتلقي ومدى تأثره بمنزلة الخطيب وهيئته." [4]

وقد طبق هذه المعايير الثلاثة على الفن الأدبي المسموع كفن الخطابة، أما بالنسبة للفن الأدبي المقروء. فمنذ أقدم العصور لم يكن المتلقي يعتمد على القراءة في الكتاب وإنما كان يعتمد على الراوية، حيث كان لكل شـــاعر

1- المصدر نفسه، ص: 19.
2- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة الفكر العربي، 1996، ص : 121.
3- المصدر نفسه، ص: 131.
4- المصدر نفسه، ص: 134.

راويـــة، وهذا الراوية يقرأ على أفراد القبيلة ما سمعه من الشاعر.[1] فقد " كان من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه، وربما كان المصدر الوحيد أو الممكن من مصادر التواصل مع النص الشعري في حياة صاحبه أو بعد موته. ولهذا لا يوصف المتلقي في تلك العصور بأنه قارئ بل هو مستمع يعتمد في استقباله النص على شاعر أو راوية أو خطيب..." [2]

وفي هذا الصدد يقول جرجي زيدان " وهناك طبقة من الرواة غلبت عليهم رواية الشعر على ما سواه من علوم العربية، فاشتغلوا بجمع شعر عرب الجاهلية وغيرهم ودونوه أو حفظوه، وهم غير الذين يختص كل راو منهم بشاعر فيكون راويته..." [3]، ولهذا يوجد ثلاثة أنواع من الرواة : الراوي الذي يحفظ أشعار العرب، والراوي الملازم للشاعر، ثم الراوي الشاعر وهذا الأخير هو الذي تحدث عنه الناقد ابن طباطبا(أن يكون الشاعر راويا).

ويطرح الباحث أحمد يوسف فكرة القراءة النسقية التي تقوم على الانفتـــاح، لأن النص مليء بالفجوات والثغرات، وسد هذه الثغرات تدخل في إطار جمالية الفراغ الباني وشعرية الغياب.[4] " لم يعد التعامل مع بنية النص الأدبي على أنها قوام لساني منسجم ومتماسك وتام، بل على العكس من ذلك فإن النسق ليس معطى أوليا كما كانت تؤكده الشكلانية الروسية. إنه نسق مفتوح بحاجة إلى المتلقي والقارئ لبناء انسجامه...".[5]

ويشير الباحث أحمد يوسف أن اللسانيين حددوا مستويات النسق اللساني على الأتي:

1- المصدر نفسه، ص: 136.

2- المصدر نفسه، ص: 136.

3- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص: 410.

4- أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص: 236.

5- المصدر نفسه، ص: 237.

1- الوحدة الصوتية الصغرى.

2- الوحدة الصرفية الصغرى.

3- الوحدة التركيبية الصغرى.

4- الوحدة المعجمية الصغرى.[1]

والقراءة النسقية لا تعتمد على السياقات النصية ولا تنظر إلى أهمية المؤلف وإنما تنظر إلى النص من الناحية الداخلية وليس الخارجية، وهي محاولة واضحة لعزل المؤلف عن النص الإبداعي، وعدم الاكتراث بقراءات الكاتب ومدى تأثيرها في تشكيل النص الإبداعي.

أما الباحث شكري عباد فيربط القراءة الأدبية بالمتعة الفنية." فشرط القراءة الأدبية في جميع الأحوال أن نقصد بها المتعة الفنية التي ترجع إلى نوع من الشعور بالحرية." [2]

مفهوم التلقي عند النقاد العرب القدامى:

عندما سئل الشاعر أبو تمام من طرف رجلين كانت لهما دراية كبيرة بالشعـــر، بعد أن عرض عليهما أبو تمام قصيدة مدح لإبداء الرأي فيها." قالا له: لما تقول ما لا يفهم؟ فقال لهما. لما لا تفهمان ما يقال ؟ " [3]

لقد جاء جواب الشاعر أبو تمام مفحما لهذين الرجلين الخبيـــرين بالشعـــر، وتحولت هذه العبارة إلى مقولة نقدية أصبحت معروفة في تراثنا الأدبي القديم، بل أصبحت جزءا من الثقافية النقدية تستخدم كثيرا لدى الـــدارسين، وقد أردنا الاستشهاد بهذه العبارة النقدية التي أوردها الآمدي في كتابه الموازنة للتدليل على قوة البصيرة والحس النقدي القوي عند الشاعر أبى

1- المصدر نفسه، ص: 33.

2- شكري محمد عياد: دائرة الإبداع، دار إلياس العصرية، ص : 153.

3- الآمدي: الموازنة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت، ص: 23.

تمام، وهي تعكس بشكل كبير الجدل الذي كان قائما بين النقاد هو معرفة المعاني في النص الشعري . والفكرة الرئيسية في هذا المجال هو "المتلقي". فالمتلقي عند الشاعر أبى تمام هو المتلقي الجيد الذي يستقبل المعاني سواء على طريقة القدامى أو المحدثين، وعليه أن يكون في مستوى النص الإبداعي.

وقد أكد الناقد عبد القاهر الجرجاني على أهمية المتلقي في فهم المعاني ودعا " إلى ضرورة أن يكون المتلقي ذا معرفة وخبرة في الوقوف على دفائن الصورة، بما احتوته من دقيق المعني ولطفه..." [1]

ويذهب الناقد "ابن طباطبا " في كتابه"عيار الشعر" إلى أن الفهم لدى المتلقي ضرورة حتى يتمكن من فهم الإبداع الشعري يقول :

" وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليـــه، ونفيه للقبيح منه ..." [2]." والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتقلق مما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها..." [3]

يبدو أن ابن طباطبا يشترط على المتلقي أن يمتلك عدة قوية لكي يتسنى له الفهم الثاقب، لأن المتلقي الضعيف لا يستطيع الوصول إلى كنه الحقيقية الشعرية، وبعدها يطرح جمالية التقبل على مستوى متلقي القصيدة، فنفسية مستقبل القصيدة يتميز بنوع ما من الذاتية، فالنفس تعجب بما يتوافق مع معطياتها الذاتية، لأن البعد الذاتي في استقبال النص لا يمكن إقصاؤه نهائيا.

وهناك نوع آخر من المتلقي وهو الذي يتحامل على صاحب النص دون مبررات فنية " وفي تاريخنا النقدي مواقف كثيرة حوكم فيها صاحب النص

1- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 99.
2- ابن طباطبا: عيار الشعر. ص 20.
3- المصدر نفسه، ص: 21.

بأعراف وتقاليد ومراسيم حادة..." [1] فقد ذكر الآمدي أن رجلا يدعى ابن الأعرابي كان لا يحب شعر أبى تمام، فلما أنشد يوما أبياتا من شعره وهو لا يعلم قائلها أعجب بها، وعندما عرف أنها للشاعر أبى تمام أمر بتمزيقها. [2]

ويعد الناقد الأمدي من النقاد الذين أكدوا على أهمية المتلقي على تقبله أو عدم تقبله لبيت شعري أو صورة شعرية، فكانت فكرة الموازنة بين الشاعرين وعدم تغليب الأول على الثاني طرح منهجي جديد في تاريخ النقد العربي.[3]

يقول الأمدي وهو يدعو القارئ أن يكون حرا في الإعجاب بأحد الطائييــن(البحتري-أبو تمام) " ثم أكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقتضي عليه فطنتــك، فينبغي أن تمعن النظر فيما يرد إليك، ولن ينتفع بالنظر إلا من يحسن أن يتأمل ..." [4] "وأنا أذكر بإذن الله في هذا الجزء المعاني التي يتفق فيها الطائيان، فأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى، فلا تطالبني أن أتعدى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعــر عندي على الإطــلاق ..." [5].إن الآمدي لا يريد تفضيل شاعر على شاعر آخر، وإنما يترك الحكم النهائي للقارئ[6].

1- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص، ص: 103.
2- المصدر نفسه، ص: 104.
3- محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص: 101.
4- الآمدي : الموازنة، ص372.
5- المصدر نفسه، ص: 372.
6- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ص: 101.

المبدع المتلقي لعناصر الأسطورة:

- بيجماليون : توفيق الحكيم.

ثمة علاقة حميمية بين الإبداع والأسطورة منذ القديم، فقد كان الشاعر أو الفنان يستلهم الأساطير، واستمرت هذه العلاقة عبر عصور مختلفـــة إلى يومنـــا هـــذا، وهذا معناه أن الأسطورة لم ترتبط فقط بحياة الإنسان القديمـــــة، وإنما ظلت عنصرا أساسيـــا في الحيـــاة الإنســـانية في كل زمـــان [1]. وتعرف الأسطورة على أساس : " أنها شكل خاص من القص تم ربطه بتاريخ الآلهة اليونانية القديم. وعلى الرغم من ذلك فإن الأساطير ليست هي تاريخ الآلهة، وإنما هي تاريخ لشخصيات بطولية تتميز عن القصة الخرافية أو القصة الملحمية، بل هي تاريخ القـــدامى ولكنهـــا تختلف عـــن النصوص التـــاريخيـــة وقصـــص الحيوانـــات .".[2] والأسطورة ضرورة بالنسبة للإنسان المعاصر فهي زاد للحلم وعنصر في تنظيم العلاقات بين الأشخاص، فوظيفتها عالمية ولا يمكن أبدا أن نتصور أن حضارتنا بإمكانها الاستغناء عن الأسطورة أو ما يشابهها [3]. وكان الشاعر والناقد إليوت قد أكد على مدى أهمية موضوع الأسطورة في القصيدة الشعرية.[4]

وإذا كانت القصيدة الشعرية ارتبطت بالعناصر الأسطورية فإن الرواية العربية أو الجزائرية استفادت هي الأخرى من هذه العناصر، وذلك بغية تطعيم النص الروائي بأبعاد جمالية تزيد من متعة القارئ أو المتلقي، ولا تجعله حبيس الأفكار والصور الواقعية، لكن توظيف الأسطورة في الإبداع لا يتأتى إلا عن

1- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت، ص : 224.
2- Universalis . VOL .15.P : 527.
3- Universalis . VOL .15.P : 528.
4- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص : 230.

طريق تلقي المبدع سواء للنصوص الأسطورية في حد ذاتها، أو تلقيه للنصوص الإبداعية التي وظفت العناصر الأسطورية، ويحدث أحيانا أن يسقط المبدع أشياء أسطورية على شخصية معينة(الصفات الخارقة للعادة).

تلقي أسطورة بجماليون في رواية بجماليون لتوفيق الحكيم.

يقول توفيق الحكيم في مقدمة الرواية أن هذه القصة تقوم على الأسطورة الإغريقية ويعود تعرفه على هذه الأسطورة من خلال تواجده بمتحف اللوفر حيث رأى لوحة زيتية لبجماليون وجالاليا للفنان "جان رواكس"، كما أنه شاهد مسرحية بجماليون في شريط سينمائي "لبرنادشو".[1]

فمنذ البداية يصرح توفيق الحكيم أن مصادر التلقي في كتابه هذه الرواية هـــي :

- القصة الأسطورية القديمة.
- اللوحة الزيتية.
- مسرحية بجماليون برناردشو.

ومما لاشك أن الحكيم عندما اطلع على هذه المصادر لبجماليون تفاعل معها وتأثر بها، بل قدم جديدا من خلال إبراز الصراع بين روعة الفن وواقع الحيـــاة، وفي النهاية ينتصر للفن.[2]

وملخص الأسطورة هو أن بجماليون نحات، كان يتميز بكراهيته للنساء ولذا ألزم نفسه أن يعيش أعزبا وبالتالي خصص معظم أوقاته لفن النحت. فقد نحت أعمالا فنية عديدة من بينها تمثال امرأة تدعى "قالاتيا" كانت في غاية الروعة والجمال ومن ثم فقد نشأت علاقة عشق وغرام بين النحات بجمـــاليون

1- توفيق الحكيم: بجماليون. دار الكتاب اللبناني. 1974.ص: 9.
2- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، ص: 204.

وقالاتيــــا، مما جعله يتوسل للآلهة أن تبعث فيها الروح. وفي النهاية تستجيب الآلهة أفروديت ويتحول تمثال قالاتيا إلى امرأة حقيقية وتصبح زوجة لبجمـــاليون [1].

أما ملخص الرواية "بجماليون" عند توفيق الحكيم فيتمثل في أنه صنع تمثالا جميلا لقالاتيا، وبعد أن تقدم بطلب إلى الآلهة أن تنفخ فيها الروح، يتم ذلك مع تطور الأحداث تنشأ الخصومة بين بجماليون وجالاتيا.

" بجماليون: لا تبكي يا جالاتيا ... ألم أقل لك إني لست ناقما عليك أنت ! ...

جالاتنا: بل إنك لناقم عليّ...

بجماليون: نفترق؟ !...

جالاتيا: منذ الآن !..." [2]

وكانت من بين أسباب هذه الخصومة أنه كان ينفر منها حين يراها تحمل المكنسة لمزاولة أعمال البيت، فأصبحت تمثل المرأة العادية وهي بعيدة كل بعد عن المرأة التي تمثل الجمال الرائع في التمثال، فكانت النهاية هي دعاء بجماليون للآلهة أن تعيد جالاتنا إلى أصلها الأول أي التمثال. [3] وكانت صرخة بجماليون واضحة حين قال:

" أيتها الآلهة !... لقد أخذتم مني فني، وأعطيتموني زوجة" [4]

وإذا كانت أسطورة بجماليون مصدرا للتلقي والتأثير عند الحكيم فإنها لم تحمل المضمون نفسه، فالأسطورة بالمفهوم الإغريقي أن بجماليون حرم نفسه من الزواج وقرر أن يعيش أعزبا مدى الحياة مما جعل الآلهة تعوضه بامرأة

1- موقع الانترنت .HTTP:/grenier Z clio.Free.F/grec Pygmalion.HTM

2- توفيق الحكيم: بجماليون، ص: 124-125.

3- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص : 204.

4- توفيق الحكيم: بجماليون،ص : 120.

أخرى تتحول من التمثال إلى الواقع، أي أن الأسطورة قائمة على فكرة التعويض، فقد كان " ينظر إلى موهبة الشاعر على أنها تعويض، فآلهة الفنون : أخذت البصر من عيني ديمودوكوس Demodocos لكنها أعطته موهبة الغناء اللطيفة"[1]. بينما نجد الحكيم يعطيها بعدا آخر وهو " معارضة الفن للحياة إيثار الفن على الواقع".[2] فجالاتيا التمثال أعظم من جالاتيا الزوجة، وبهذه الطريقة فإنه انطلاقا من تلقي مضمون الأسطورة الإغريقية استطاع الكاتب أن يبدع أفكارا جديدة ومضمونا جديدا مغايرا للمضمون الأول. إن تلقي الأسطورة أسهم في إبداع موضوع أدبي جديد وفكرة جديدة وهي أن الفن أجمل من الواقع. وهنا يؤدي التلقي وظيفة التجديد في الإبداع. وللتذكير فإن الباحث زكي العشماوي قام بدراسة مقارنة بين برنارد شو وتوفيق الحكيم حيث شاهد هذا الأخير"فيلما سينمائيا عرض في القاهرة عن بجماليون مأخوذا عن مسرحية برنارد شو"[3]. " وليس من شك في أن الحكيم قد رجع قبل أن يؤلف مسرحيته إلى الموضوع القديم دارسا ومتعمقا إلى روح الأسطورة كما أنه لا شك قرأ مسرحية برنارد شو وتفاعل معها وهذا ما نسميه بالتمثل والتأثر" [4]. كما أورد العشماوي كلمة رواية ويقصد بها رواية توفيق الحكيم مثل:"وواضح من هذا كله أن الحكيم يعبر من خلال روايته..."[5].

"...رواية الحكيم تجنح إلى الرمزية وبالتالي إلى الإيحائية..."[6]

1- رينيه ويلك: نظرية الأدب، ص: 83.
2- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي، ص : 204.
3- المصدر نفسه. ص203.
4- المصدر نفسه. ص203.
5- المصدر نفسه.ص 204.
6- المصدر نفسه. ص205.

المبدع المتلقي للتاريخ:

رواية : كتاب الأمير: الأعرج واسيني.

تعد رواية "كتاب الأمير" للأعرج واسيني اتجاها جديدا في الكتابة الروائية في الجزائر، بحيث اتخذ المبدع المـــادة التـــاريخية مصدرا للكتـــابة الإبـــداعية، تتحدث الرواية عن شخصية الأمير عبد القادر التاريخية والبطـــولية، والمواقف الوطنية التي أبداها في البداية في مقاومة الغزو الفرنسي ثم النهاية المأساوية التي أودت به إلى السجن بقصر"امبواز" بفرنسا، ثم الحوار الذي دار بينه وبين نابليون الثالث، كما عرضت الرواية نصوصا هائلة جدا في الحديث عن شخصية "مونسينيور ديبوش" أسقف فرنسي بالجزائر أيام الأمير عبد القادر.

وسنعرض بعض المشاهد الروائية التي تدل على بعض الأحداث التاريخية من خلال الجدول الآتي:

الحدث التاريخي	رقم الصفحة	الموضوع
الأمير في هذه المناطق صار أسطورة وما كان يحكي عنه في الأسواق كان يتجاوز كل منطق وعقل... عندما نزل الأمير استقبل على مشارف المدينة هو وجيشه الكبير من طرف كل أعيان المدينة..في الليلة نفسها أخبر الأمير بكل التفاصيل المتعلقة بوضع المنطقة..	ص 118-119	دخول منطقة مليانة
دخل الأمير إلى المدية منتصرا... بقي الأمير عشرين يوما في المدية التي لم يغادرها إلا عندما تفقد كل شيء ووضع الأمور في مسالكها الصحيحة..	ص 120-121	دخول المدية سنة 1835.
كانت السفينة البخارية "الأصمودي" تهتز بعنف كبير... ..أذن لعائلة الأمير وأتباعه وعائلاتهم بالركوب	ص 451	الحكم على الأمير عبد القادر بالمنفى

خمس وأربعون فردا من عائلته وسبع وخمسون من المرافقين الذين اختاروا طريق المنفى بصحبته...		ركوب السفينة التي أقلته إلى فرنسا.
كنت أتمنى أن آتيك بخبر إطلاق سراحك ولكن الظاهر أننا مجبرون على الانتظار قليلا. سينقلونك إلى قصر أمبواز، هذا ما كلفت بتبليغك إياه ...	ص 469	قرار نقل الأمير إلى سجن أمبواز
وصل الأمير في باريس في قطار الثانية وأربعين دقيقة، عندما فتح بواسوني ستائر العربة، رأى الناس وهم ينادون بأعلى أصواتهم بحياته كانت الجموع مصطفة على طول الشارع تتدافع لرؤية الأمير الذي سمعوا عنه الكثير وصورته الجرائد اليومية في كل الأوضاع...	ص 502	الأمير عبد القادر في باريس .

تلقي المبدع لصورة البحر:

الشراع والعاصفة: حنا منيه

لا شك أن الكاتب المبدع يستطيع أن يتلقى صورا ومشاهد مكانية تثير فيه الإحساس ومواقف معينة. فقد يعتمد الشعراء على تصوير المدينة أو الحي أو تحفة أثرية تاريخية قديمة أو النّهر أو مياه البحر أو جبلا مثل جبل الأوراس أو جرجرة. وإيراد هذه الأماكن في النّص الأدبي يعــود إلى بعدهــا الجمــالي والموضوعـــي، فالصورة المكانية الحقيقية تتحول إلى رمز ثقافي أو تاريخي أو فلسفي أو وجداني في النّص الإبداعي، وعلى هذا الأساس فإن المبدع يتناول الصورة المكانية في الإبداع تماما مثلما يتناول الأفكار والموضوعات والتاريخ وغيرها ولهذا فالمكان "يعمل كرمز وليس كمجرد فضاء للأحداث"[1]

وقد تحدث "غاستون باشلار" عن سيكولوجية المكان والعلاقة التي تربط هذا الأخير بالإنسان " إن كل أماكن لحظات عزلتها الماضية والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة والتي استمتعنا ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة تظـــل راسخة في داخلنـــا، لأننا نرغب في أن تكون كذلك."[2] كما تحدث الباحث المقارن "براور" عن إمكانية المقارنة بين المكان في العمل الأدبي والمكان كصور حقيقية وواقعية.[3] وقد أشرنا إلى هذه الفكرة بنوع من التفصيل في متن البحث.

وفي رواية الشراع والعاصفة للكتاب حنا منية، استلهم فيها هذا الأخير صـــورة البحـــر، فهو عالم مليء بالجمال ورمز للشجاعة والمقاومة، لاسيما

1- حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 114.
2- غاستون باشلار: جماليات المكان: ص 40.
3- براور: الدراسات الأدبية المقارنة، ص 67، 68.

وأنّ الكاتب من مواليد مدينة بحرية بسورية "مدينة اللاذقية"[1].كان الكاتب "يحلم بالبحر وبالسّفر والمعارك والثورة"[2]. ورواية الشراع والعاصفة هي قصة رجال البحر في صراعهم الدائم مع أمواج البحر العاتية من خلال استخدام القوارب القديمة والأشرعة الممزقة.[3]

وقد قدّم الروائي جمالية البحر بطريقة فنية جذابة، كأنها قصيدة شعرية وهو دليل على مدى تأثره بصورة البحر.

" وشاطئ اللاذقية هذا ليس بالشاطئ الغريب، إنه نصف هالة قمر على منبسط في سفح الجبل، وفي وسع المرء وهو عليه، أن يمضي مع منحنياته الممتدة من الطابيات إلى المنارة، وأن يسيروا رويدا رويدا على الصخور أو يقفز فوقها، أو يدور معها... أو يتخيل نفسه في شبه جزيرة فيستريح على طرف الشاطئ" [4]

وإذا كانت صورة البحر عظيمة في مخيلة المبدع الروائي من الناحية الجمالية فإن صورة البحر لا تخلو من العنف والخطورة والشدة، لأن البحر يداهم البحارة وهم على قواربهم العتيقة ساعات طويلة.

" عشر ساعات مضت، إنها ليست ساعات زمنية، وليس الوقت الذي مرّ وقتا عاديا، لقد أحسّ به دهرا طويلا..

لقد انتفى الإدراك المكاني والزماني امتصتها غيبوبة اليقظة لحواس متعبة معطلة عن تمييز الأشياء ... تمزق الشراع. وتحطم كل ما في العوّامة السوداء

1- حنا منية: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت.
2- المصدر نفسه. ص07.
3- المصدر نفسه ص .9
4- المصدر نفسه ص .14

التائهة أو تعطل، وبقيت إرادة الإنسان متشبثة بالحياة. بيد أنها كانت في صراعها العنيد مع العدم..."[1]

وقد رصد لنا المؤلف صورا إبداعية تجسد إبداعية صراع الإنسان مع البحر وسط الظلمة والريح والأمواج العاتية.

" انطفأ "اللوكس" فغاصت الشختورة في الظلام، ولم تمهلهم الريح ليجمعوا الشباك فتقطعت بين أيديهم...

تراكض البحارة في كل ناحية صائحين "يا ريس" ومالت بهم الشختورة على أحد جنبيها فتساقطوا، ونهضوا ليعودوا إلى الركض فالسقوط..."[2]

إن صورة البحر عن حنا منية تتجلى جمالياته حين ينتصر الإنسان على أمواج البحر بإرادته وعزيمته، وكأنه أراد من موضوع البحر تصوير صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل لقمة العيش، وقد قال الباحث عبد الرحمن ياغي عن الرواية:" إن الشراع والعاصفة أكثر من رواية عن إنقاذ زورق... إنها رواية عن مواجهة الإنسان للطبيعة... مواجهة الوطني للمستعمر... فكما للطروسي بحره فللبلاد بحرها كذلك. الوطن له حريته..." [3]

وقد أكثر المؤلف من الصور التي نرى فيها قوة الإنسان في صراع مع قوة البحر:

" اندلع برق حجاب الظلام، وتلاه رعد هدار تقلبت موجاته وتدحرجت فوق رؤوسهم وسقطت صاعقة وغابت في البحر، وعصفت ريح هوجاء ارتفعت إلى

1-المصدر نفسه ص .222.
2- المصدر نفسه ص .224.
3- د. عبد الرحمن ياغي: البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ص 163، .164.

أعلى ورفعت معها الماء وأمسكت بالشختورة وهزتها بقوة كأنها تريد أن تصعد بها، وبعد أن رفعتها إلى أعلى تركتها تسقط في الغور السحيق..."[1]

وقد طعم الكاتب نصوصه السردية بالأغاني البحرية التي يرددها رجال البحر مثل:

- المركب مركبنا.
- والخام جوانحنا.
- والخام جوانحنا.
- والريح بتدفعنا.
- والريح بتدفعنا.
- والبحر بيحملنا.
- والمولى حارسنا.
- والمولى حارسنا.
- والمركب فرنسا.
- والمركب فرنسا.
- ونحن الخيالة.
- ونحن الخيالة.
- هيلا !
- هيلا! [2]

وكان آخر مقطع من الرواية هو صورة البحر تجلت من خلال تحرك المركب وهو ينأى عن المدينة ." بانت الطابيات أولا ثم القلعة، ثم المـــآذن، فالقبب

1- حنا منية: الشراع العاصفة، ص 225.
2- المصدر نفسه ص .175

فالأبنية ... وغـــابت الشـــوارع، وتداخلت البيوت... واختفت المدينة كلها بعد قليل." [1]

1- المصدر نفسه ص .364

التلقي النقدي (مصادر التلقي النقدي)

لقد اهتم الباحثون المقارنون بمفهوم التلقي النقدي. "ومن أشكال التلقي التي أثارت اهتمام المقارنين" التلقي النقدي" والمقصود به ما يمارسه النقاد من نشاطات تفسيرية وتأويلية للأعمال الأدبية الأجنبية. فالنـــــاقد كالمبدع والمتلقي العـــــادي، متلـــــق، ولكنه متلق من نوع خاص. إنه لا يتلقى العمل الأدبي بغرض الاستمتاع به، ولا بغرض الاستفادة منه إنتاجيا، بل يتلقاه ليقوم بعد ذلك بشرحه وتفسيره وتقديمه لمتلقين آخرين"[1]

فالعمل النقدي الذي يقوم به هو عبارة عن توسيط.[2] ويؤكد هذه الفكرة الباحث "براور"من خلال حديثه على فكرة التوسط الأدبي. "إن دراسة التوسط الأدبي يجب أن تضم بين حين وآخر إلى دراسة الحالات النموذجية، إلى دراسة المؤلفين الذين تبين قراءاتهم وكتاباتهم بوضوح خاص ما وجده مجتمع ما أو قطاع من المجتمع في أعمال أدبية وفدت إليه من الخارج."[3]

مما لاشك فيه أن إشارة مصطلح "التلقي النقدي" تعد خطوة إيجابية بالنسبة للدراسات الأدبية المقارنة وقفزة نوعية أخرى في إطار البحث الأدبي، وذلك ليتبين مدى أهمية الناقد الذي يقوم بشرح الأعمال الأدبية وتقديمها إلى المتلقي الذي يستفيد استفادة كبيرة.

وفي هذا السياق فإننا نستطيع القول أيضا أن الناقد يستفيد من المفاهيم النقدية والمصطلحات النقدية في شرح النص الإبداعي، ونقصد به تلقي الناقد للنظرية النقدية أو للمنهج النقدي، كأن يتلقى الناقد مبادئ التحليل السردي، أو التحليل السيميائي أو النبيوية التكوينية.

1- د.عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة. مجلة عالم الفكر. ص294-.295.
2- المصدر نفسه. ص .295.
3- براور أس.أس: الدراسات الأدبية المقارنة. ص .72.

ومن هنا فإن العملية النقدية تقوم على تلقي مصادر نقدية معينة، لأن الناقد يوظف الأدوات والمفاهيم في تفسير النص الأدبي. فمتلقي النص الأدبي يمارس الشرح والتحليل على ضوء تلقيه للمفاهيم النقدية.

ومن هنا فإن التلقي يمر عبر مستويين:

1- **المستوى الأول**: تلقي النص الأدبي

2- **المستوى الثاني**: تلقي النقد كأداة إجرائية لتلقي النص الإبداعي، وعلى هذا الأساس فإننا لا نتعدى الحقيقة إذا قلنا أن معظم الباحثين والدارسين يتلقون الأعمال الإبداعية من جهة أولى، ومن جهة ثانية يتلقون الأعمال النقدية.

والتلقي النقدي عملية مسايرة وملازمة لعملية التلقي الإبداعي، وكلاهما يخدم الآخر، وقد تحدث الباحث "براور" عن موضوع النقد المقارن وكيفية انتقال الأفكار النقدية من بلد إلى بلد آخر. "وثمة معجم دولي للاصطلاحات الأدبية يعد منذ عدة أعوام .. إن هذه الصناعة النقدية للمعاجم تتضمن مقارنات في كافة المراحل وعلى كافة المستويات يحاول منها العلماء تتبع التغيرات التي طرأت على معنى الاصطلاح في انتقالاته من بلد ما أو بيئة اجتماعية ما، أو لغة ما إلى سواها..." [1]. ويضرب أمثلة على ذلك "إن "لكورنيه" على "درايدن" دينا مضاعفا كناقد، فهو أولا يقتبس كثيرا من آراء كورنيه النظرية، ولا سيما نظرته المتحررة إلى الوحدات الثلاث في "الحديث" الثالث. وهو ثانيا يستمد الثقة من مقالاته النقدية..."[2]

ويلاحظ "براور"أنه أحيانا عندما ينتقل النقد من شخص لآخر فإنه لا ينتقل بنفس المستوى ونفس الفهم، ويضرب مثالا على ذلك النقد الماركسي كيف "اتخذ

1- براور:ص .227.

2- المصدر نفسه ص 230-.231.

اتجاهات متباينة في عمل"زير موسكي" و"كريستوفر كوديل" و"لوكاتش" و "لوسيان قولدمان" "[1]

التلقي النقدي عند النقاد القدامى:

يقول أحمد أمين"هذه الثقافات التي ذكرنا من فارسية وهندية ويونانية وعربية. ومن يهودية ونصرانية وإسلام. التقت كلها في العراق في عصرنا الذي نؤرخه. ولكن كل ثقافة في أول أمرها كانت تشق لنفسها جدولا خاصا بها يمتاز بلونه وطعمه، ثم لا تلبث إلا قليلا حتى تلاقت وكونت نهرا عظيما تصب فيه جداول مختلفة الألوان والطعوم، مختلفة العناصر" .[2]

أما على مستوى الأدب فقد تأثر العرب بالآداب الفارسية والهندية أكثر من الآداب اليونانية، بينما كان التأثير اليوناني على المسلمين في المنطق. وكان أهم مصدر من مصادر التلقي في النقد القديم هو كتاب"فن الشعر" لأرسطو فقد ترجمة"متى بن يونس" من السريانية إلى العربية[3].ثم ترجمة الفارابي في مقالة بعنوان "مقالة في قوانين صناعة الشعراء"[4] ثم "ابن سينا" و"ابن رشد".

وكان لتأثير مصطلح "المحاكاة" الأرسطي على حازم القرطاجي واضحا. يقول الدكتور عصام قصبجي:" وكان حازم مزهوا بهذه المحاكاة، فقد أفاض فيها، وأقام عليها منهاجه ونسي أن يحدثنا عن الفارق الجوهري بينها وبين محاكاة أرسطو على نحو يغني النقد العربي بنظرة جديدة، ولعل ذلك يرجع إلى

1- براور: الدراسات الأدبية المقارنة ص .235
2- أحمد أمين: ضحى الإسلام.ج1.دار الكتاب العربي. بيروت.ص .373
3-المصدر نفسه ص: 376-.380
4- آرسطو طاليس: فن الشعر، ترجم عن اليونانية عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، ص .85

أنه لم يقرأ أرسطو من خلال كتـــابـــه، وإنما قرأه من خلال الفارابي وابن سينا..."[1]

ويتضح لنا امتزاج الثقافات عند الجاحظ وهو يقارن بين الآراء البلاغية "[2]

قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل.

وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام، واختيار الكلام.

وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عبد البداهة، والغزارة يوم الإطالة.

وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشـــارة." [3]

وكانت أهم مصادر التلقي بالنسبة للجاحظ هي كتب أرسطو، فقد ألف الجاحظ كتاب "الحيوان" واعتمد في تأليفه على أرسطو."وقد عرف عن أرسطو أنه ألف في موضوعات عديدة في حياة الحيوان وكان مشغوفا بهذا العلم ودراسته"[4]

ويشير الدكتور شوقي ضيف إلى أن قدامة بن جعفر حاول وضع قواعد البلاغة العربية مستفيدا من حين إلى آخر من كتاب الشعر لأرسطو[5]

"وكان المتكلمون- وفي مقدمتهم المعتزلة- يقفون موقفا معتدلا بين الطرفين المتعـــارضيـــن، إذ يقرأون ما لدى الأجانب من مقاييس بلاغية ويقرنونه إلى أنظار العرب في البلاغة.."[6] وهناك أمثلة كثيرة من هذا النوع تدل على أن

1- عصام قصبجي: نظرية المحاكاة. دار القلم العربي.1980 ص .179
2- أحمد أمين: ضحى الإسلام ، ص 393.
3- الجاحظ: البيان والتبين . دار مكتبة الهلال. بيروت ص .91
4- أحمد أمين: ضحى الإسلام ، ص .399
5- شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ص .152
6- المصدر نفسه ص .151

النقاد والبلاغيين كانوا يتلقون المقاييس النقدية من الأجانب، وكانت كتب أرسطو أهم مصادر التلقي النقدي، وعلى هذا الأساس نستطيع القول أن التراث النقدي العربي لم يقم ولم يؤسس من العدم وإنما استفاد من الأجانب، وهي الظاهرة نفسها التي تتكرر في يومنا هذا، حيث أن النقد العربي الحديث والمعاصر قام على أساس التلقي والاستفادة من المناهج النقدية الغربية.

الناقد المتلقي للتحليل السيميائي:

إن استفادة الناقد من المناهج النقدية العربية أو الأجنبية لا تعد عبثا أو نقيصة، بل هي عملية علمية تخدم الباحث والدارس في كيفية تعامله مع النصوص الإبداعية. وإذا كان أسلافنا القدامى قد تلقوا المبادئ النقدية من الأجانب وأخذوا منها ما يخدم اللغة العربية، فإن كثيرا من النقاد العرب المعاصرين قد تلقوا النظريات النقدية ولم يقفوا موقفا سلبيا من ذلك.

ومن النظريات النقدية الحديثة التي كانت مصدرا للنقـــاد "التحليل السيميائـــي"، ويعد الباحث "قريمارس" مؤسسا ورائدا لهذا الاتجاه. ومن النقاد العرب الذين تأثروا بهذا الاتجـــاه، الناقد عبد الحميد بورايو من خلال كتابه " التحليل السيميـــائي للخطـــاب الســـردي، دراســـة لحكايـــات ألف ليلـــة وليلـــة، وكليلة ودمنة" ومن جملة ما استخدمه من المفاهيم:

" نموذج المسار السردي- نموذج الفاعلين- نموذج المسار الغرضي- نموذج البنية الدلالية العميقة" [1]

وقدم الناقد رشيد بن مالك بحثا في هذا المجال تحدث فيه عن الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية، ثم طبق السيميائية على بعض النصوص الأدبية مثل توظيف المربع السيميائي، البرنامج السردي، سيميائية الفضاء[2]

ومن النقاد الذين اهتموا بالتحليل السيميائي الدكتور عبد المالك مرتاض وقد تجلى ذلك في معالجته لحكاية حمال بغداد (ألف ليلة وليلة)، ورواية "زقاق

1- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات من ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص 5.

2- رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، ص 77-62-97.

المدق" لنجيب محفوظ، في كتابه تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق"[1].

1- تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق.د.م.ج 1995.

الناقد المتلقي للتحليل السردي:

يعتبر التحليل السردي من أهم الطرق الحديثة في معالجة النص الأدبي ومن أبرز المنظرين لهذا الاتجاه الباحث الفرنسي جيرار جينيت من خلال كتابه "خطاب الحكاية" واعتبر هذا الكتاب من أهم مصادر التلقي النقدي في النقد العربي الحديث. ومن النقاد العرب الذين تأثروا بهذا الاتجاه سيزا قاسم في كتابها "بناء الرواية". وفي هذا الصدد تقول البـــاحثـــة، "...فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزمن من حيث الشكل ومن أهمها دراسة"جيرار جينيت"حول الزمن.."[1]

ومن النقاد العرب الذين تحدثوا في هذا المجال الباحث حسين خمري في كتابه "فضاء المتخيل" ومن المصطلحات التي استخدمت "سلطة الحكي" والتي تقوم على سلطة اللغة. [2]

ومن النقاد البارزين الذين نجد لهم إحالات في هذا الموضوع"بول ريكور"[3] و"تودوروف" [4]، وثمة إحالات أخرى على عدد كبير من الباحثين المعاصرين من أمثال قريماس، "وجيرار جينيت" و "بروب" وغيرهم...

والأمر نفسه نجد عند الباحث صلاح فضل في كتابه "بلاغة الخطاب وعلم النص" فقد أشار إلى "جيرار جنيت". ومظاهر السرد الثلاثة عنده:

1- الحكاية:Histoire

2- القصة:Récit

1- سيزا قاسم : بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 27.

2- حسين خمري: فضاء المتخيل، ص 15.

3- المصدر نفسه ص 15.

4- المصدر نفسه ص 23.

3- القص:Narration .[1]

ويتحدث أيضا عن "تودورف" وتقسيمه لدراسة القصة إلى ثلاثة مستويات:

- الزمن: Temps
- المظهر:Aspet
- الصيغة:Mode.[2]

1- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. ص 299.
2- المصدر نفسه: ص 300.

الناقد المتلقي للنقد الواقعي:

يعد النقد الواقعي من الاتجاهات النقدية التي لا يزال الباحث والدارس يستخدمها في معالجة النص الإبداعي، ويعتمد هذا النقد على تحليل النص بناء على مستوى المضمون الاجتماعي والفكري. ومن النقاد العرب الذين ينهجون هذا النهج الناقد صالح مفقودة في كتابه "المرأة في الرواية الجزائرية"، فقد استنتج في دراسته المضمونية للنص أن الرواية الجزائرية طرحت بشجاعة قضايا الدين والسياسة والجنس، وتحدثت عن الموضوعات المسكوت عنها. كما أن الصوت النسائي من الناحية الإبداعية كان ضعيفا ما عدا زهور ونيسي وأحلام مستغانمي.[1] وكانت من الموضوعات التي تناولها بـــالدراسة مثل المـــرأة التراثيـــة[2]، المرأة التاريخية[3]، المرأة الأجنبية[4]، المرأة والايدولوجية...الخ ومن بين مصادر التلقي في الدراسة النقدية: نوال السعداوي-سيمون دي بوفوار-غالي شكري- الكسندرا كولنتاي-باختين وغيرهم..[5]

وتناول أيضا الناقد مصطفى فاسي الرواية الجزائرية من منظور واقعي في كتابه دراسات في الرواية الجزائرية[6]، وتناول فيه مجموعة من الآباء الجزائريين أمثال عبد الحميد بن هدوقـــة، الأعـــرج واسيني، الطـــاهر وطـــار، مرزاق بقطاش...

1- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ص 383.
2- المصدر نفسه. ص 202.
3- المصدر نفسه. ص 213.
4- المصدر نفسه. ص 223.
5- المصدر نفسه. أنظر أيضا إلى قائمة المراجع.
6- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية. دار القصبة للنشر 1999.

وفي هذا الإطار يمكن الحديث أيضا عن الجهود النقدية التي قدمها الباحث الأعرج واسيني في إطار الواقعية الاشتراكية وذلك في كتابه"اتجاهات الرواية العربية في الجزائــــر"، وكانت مصادر التلقي كثيرة في هذا الاتجاه لكتاب معروفين أمثال جورج لوكاتش، أرنست فيشر، بوريس سوتشكوف...

الفصــل الثـــانـــي

تلقي الحكايات التراثية في رواية الحوات والقصر لــ"الطاهر وطار"

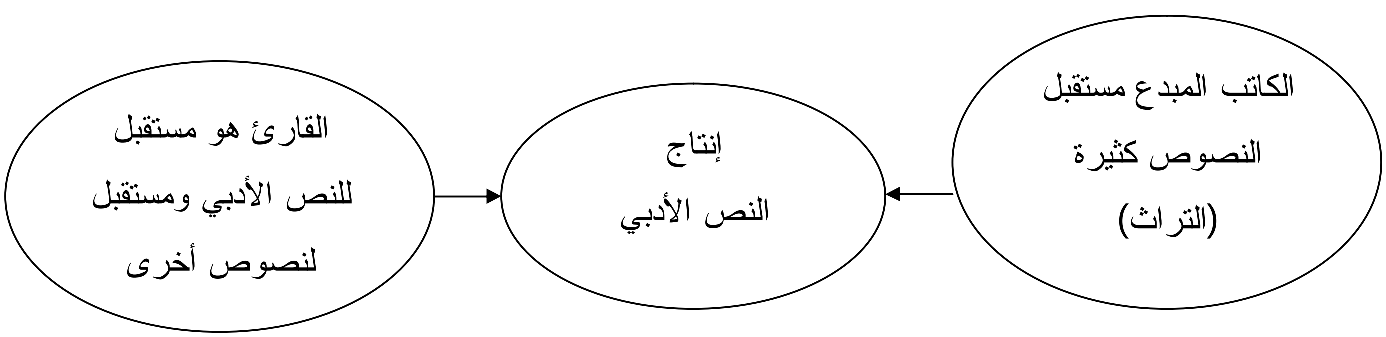
- تلقي التراث – دلالة الأدب الشعبي - التراث الشعبي وأهميته.
- العدد رقم سبعة في الرواية.
- القرية السابعة.
- حكاية الحيوان: السمكة السحرية- البراق.
- حكاية الجنية.
- قرية التصوف.
- فضاء الوادي.

تعدد القراءات النقدية للنص الروائي:

- قراءة الناقد الأعرج واسيني: الواقعية الاشتراكية- البطل الروائي- الأسطورة.
- قراءة الناقد عبد القادر بوزيدة: مقارنة الرواية بروايات أخرى، الراوي و الراوي المؤلف، الإخبار والتمثيل، بنية الزمان والمكان.
- قراءة الناقد علال سنقوقة: الغرائبية، اللغز الغامض، الحكاية المكـــــررة، البناء التراثي، غياب السياق.
- قراءة الناقد حسين خمري: البناء- البنية- الرحلة- التحولات.

ثمة عـــلاقة بين الكتـــابة الـــروائية وعالم المقروئيـــة لـــدى المبـــدع الأديب، لأن الكاتب المبدع لا يستطيع أن يبدع من الفـــراغ وإنمـــا ثمـــة مجموعة من المنطلقات يرتكز عليهما اللغة، الأفكار، العـــادات والتقاليـــد الدينية، فلسفات قديمة وحديثة تراث إنساني بصفة عامة .

وعلى هذا الأساس فالكاتب المبدع يقيم نصوصه على أساس نصوص سابقة قد تكون هذه النصوص شفاهية كما هو الآداب والفنـــون الشـــعبية والأساطير المروية أو في النصوص المكتوبة كالرواية والقصة والقصيدة والسيّر والمخطوطات .إنّ كاتب الرواية لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يبدع رواية ذات أبعاد جمالية وفنية وفكرية إلا إذا امتلك قـــراءات ســـابقة على هذا الجنس الأدبي ثم يقوم بتوظيف هذا الاستقبال مع الزيـــادة مـــن خياله ونشاطه الفكري، وهنا يمكن المشابهة بين الاستقبال أو التنـــاص أو التأثير والتأثر كما هو الحال في الأدب المقارن. ويوضح لنا الرسم التـــالي هذه الفكرة :



وقد أشار النقاد والباحثون القدامى إلى هذه الفكرة وعالجوها بطريقة علمية دقيقة ويجدر بنا أن نشير العلامة " عبد الرحمن بن خلدون

" في كتابه المقدمة فقد خصصّ قسما خاصا لهذا الموضوع وأسماه بـــ" الحفظ والمحفوظ ".

والحفظ أو المحفوظ عند ابن خلدون يمكن تفسيره على أساس أنه هو الاستقبال نفسه .

يقول : " لابد من كثرة الحفظ لمن يروم تعلم اللّسان العربي وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقة في جنسه وكثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ "[1] ومن هذا فقد ربط ابن خلدون القدرة على الكتابة والإبداع بالقدرة على الحفظ ومخزون المقروئية، فها هو يؤكد في حديث آخر على ضرورة حفظ الشعر والأسجاع والصور البلاغية العالية ومخالطة أو قراءة العلوم لكي تقوم ملكة الكتابة " فالملكة تنشأ بحفظ الشعر وملكة الكتابة بحفظ الأسجاع والترسيل والعلمية بمخالطة العلوم .. فملكة البلاغة العالية الطبقة في جنسها إنما تحصل بحفظ العالي في طبقته من الكلام "[2].

إنّ الكتاب والشعراء عندما يختارون في قراءاتهم وحفظهم الجيّـد مـن الكتابة والشعر ستكون نصوصهم أجود، ويشير في السياق نفسه أن ّ الـذين سمعوا بلاغة القرآن والحديث هم أبلغ وأقدر من الجاهليين أي التأكيد على أهمية التلقي والاستقبال ويقدّم أمثلة على ذلك من خلال المقارنة بين شعراء الجاهلية والشعراء الذين أدركوا الإسلام:

1- ابن خلدون.ع.المقدمة.ص.640
2- المرجع نفسه ص 640 - ص.641

1- عنترة بن شداد
2- النابغة الذبياني
3- عمرو بن كلثوم
4- زهير بن أبي سلمى
5- طرفة بن العبد

← هؤلاء شعراء محفوظهم أقل قدرة وبلاغة لأنهم لم يدركوا القرآن.

1- حسان بن ثابت
2- عمر بن أبي ربيعة
3- الحطيئة
4- جرير
5- الفرزدق
6- بشار

← هؤلاء شعراء أرفع طبقة في البلاغة من الجاهليين

أنظر إلى المرجع.[1]

وقد ورد في معجم " لسان اللسان " في مادة حفظ:

- "الحفظ من صفات الله عز وجل.
- الحفظ : نقيض النسيان وهو التعاهد وقلّة الغفلة.
- الحفظة : الذين يحصون الأعمال ويكتبونها على بنـــي آدم مـــن الملائكة وهم الحافظون.
- تحقّظتُ الكتابَ : أي استظهرته.
- حقّظته الكتابَ : أي حمّلته على حفظه

1- المرجع نفسه ص 642.

- استحفظته : سألته أن يحفظه"[1]

ومن هذا السياق يؤكد الباحث "بدير حملي أن الرواية والحفظ (وهو ما يعادل الاستقبال حديثا) لعبَ دورًا مهما في انتقال التراث الأدبي انتقالا كبيرا شفاهَةً عبر عصور زمنية كبيرة وما تضمنه هذا التراث من قصص وأساطير وحكايات عن القبائل والعشائر وأيامها وأبطالها والعلاقات القائمة بينها وعن طريق هذا الحفظ أو الاستقبال الشفهي ساعد على انتقال الأمثال الشعبية لما تحمله هذه الأخيرة من معتقدات ورؤى جماعية[2] .

وعملية الحفظ أو التلقي للتراث لها علاقة كبيرة بمصطلح "التواتر" وقـد ورد في معجم "لسان اللّسان " :

- "**التواتر** : التتابع، وقيل : هو تتـابع الأشـياء وبينهـا فجـوات وفترات"[3]

أما في المعجم الوسيط فقد ورد على التالي :

- "**تواترات الأشياء** : تتابعت، جاء بعضها في إثر بعض وترًا من غير أن تنقطع.
- **الخبرُ أو الحديث المتواتر** : ما أخبر به جَمع يُـؤمن تواطـؤهم على الكذب" [4].

ويطلق الأستاذ الباحث محمد عزوي مصطلحا آخر تحت اسم " **ما قبل النّص** "

1- ابن منظور : لسان اللسان (مختصر لسان العرب) إشراف ع.علي مهنا.
2- بدير حلمي ..أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث-دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية 2002- ص20.
3- ابن منظور لسان اللسان ص 714.
4- مجموعة من المؤلفين المعجم الوسيط ص 1009-1010-

ويرى أنّ النص يحمل في طياته أجزاء متعددة ومتناثرة لها أســـس وأصـــول و مرجعيات مختلفة، حيث ثمة مقارنة بـــين الانتمـــاء الأول للـــنص وبـــين النصوص التالية . والنصوص الأولى التراثية لها مرجعيات حضارية علـــى مستوى الزمان والمكان ... وتقوم الذاكرة الجماعية بحفظ هذه المكونات بقدر المستطاع على الرغم من وجود بعض التآكلات في هذه الجوانب من حيـــث الجانب الفكري والحضاري والروحي، ومن ثمّة فالأصل الأول يبدو عميقـــا في الأزمنة الماضية ويمكنها تبقى حيّة كالنار تحت الرّماد [1].

إنّ الكاتب المبدع المستقبل والمتلقي للتراث ينهل من هـــذه الثقافـــات: أسطورية خرافية،شعبية سواء أكانت هندية أم فارسية أم عربية أم صينية ثـــم يستخدمها في نصوصه، أي ثمة عملية تواصل بين هذه النصـــوص، حيـــث يلعب فيها التلقي دورا مهما.

فتشكل الألوان الجديدة من النصوص يعود حتمـــا إلـــى بقايـــا نصـــية حضارية قديمة وهذا ما يحدث المزاوجة بين الحقيقة في الرؤيـــة التراثيـــة وبين الخرافة الشعبية [2].

والمثاقفة تخضع لعملية الاحتكاك بين المجتمعات لا ســـيما إذا جمعهـــا تقارب كبير في المواصفات الثقافية والتاريخية [3].

دلالة الأدب الشعبي:

لكل أمة من الأمم آدابها الشعبية الخاصة تنتجه عبر أزمنـــة تاريخيـــة متفاوتة يجسد أحداثها وأيامها وحروبها وأعيادها وأفكارها ومعتقـــداتها فـــي

1- امحمد عزوي :الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية-أطروحة دكتوراه جامعة عنابة-سنة 2001 – 2002 ص 34.
2- المصدر نفسه ص 35.
3- المصدر نفسه ص 35.

أشكال أدبية في القصة أو الحكـــاية أو الأمثـــــال الشعبيـــــة أو السيـــــرة وغيرها، وهو عبارة عن منتوج شعبي يكشف عن رؤية جمالية كما أنه يثيـــر المتعة في النفس وينمي الخيال لدى الأفراد ويقوي شخصـــيتهم الاجتماعيـــة وتوظيفه في المواقف عندما تقتضي الحاجة ، كاستخدام المثل الشعبي في حل بعض المشكلات الاجتماعية.

فالأدب الشعبي يحمل تراث أمة بأكملها لا تراث فرد واحد. وهو لهـــذا لا يعبر عن فكرة الفرد ولكن فكرة الجماعة فيصبح بـــذلك ضـــميرها الحـــي المتحرك، ووجدانها المعبر عن تجربتها عن تجربتهـــا الحيائيـــة ومورثاتهـــا وآمالها وآلامها. ومن هنا يجئ خصائصه الغنية المضمونة المنعكسة بالتبعية على منتقيات مفرداته وتراكيبه، وقد يستحسن في هذا المجال دراسة تطبيقيـــة على نصوص من الأدب الشعبي عكوفا لغويا بحثا لاكتشاف هـــذه العناصـــر الثرية في الأسلوب والتراكيب والجمل والمفردات ودلالات الموروث اللغوي بل تطور حركة المفرد اللغوي من حيث الدلالة [1].

والأدب الشعبي يعبر عن تجربة الجماعـــة فـــي مـــدلولها المعتقـــدي والاجتماعي. ولهذا فهو يحمل خلاصة "**العصر الأسطوري**" في تاريخها وهـــو العصر الذي لجأ فيه الإنسان البدائي لمحاولة تفسير الظواهر المحيطـــة بـــه تفسيرا يتفق مع قدراته ومدركاته ..

ولا يوجد شعب من الشعوب بغير عدد من الأساطير تفســـر لـــه هـــذه الظواهر الكونية بدءا من حضارات أقصى الشرق في الصين حتى حضارات أقصى الغرب في قبائل " الإنكا " و" المايا " و" الأزتكس" [2] .

1- حلمي بدير . أثر الأدب الشعبي ص 17.
2- المصدر نفسه ص 17- 18.

ويمثل الأدب الشعبي فيما يلي:

1- تراث المجتمع بصفة عامة .

2- التراث الثقافي التاريخي والفكري

3- يتميز بانتقال القصص والحكايات عبر أجيال متتالية .

4- يجسّد العادات والتقاليد والسلوكات والمعتقدات والأنساب[1].

وثمة علاقة وطيدة بين التراث الشعبي والانتاجات الأدبية لدى كثير من الكتاب وقد تحدث في هذا المجال الباحث محمد غنيمي هلال عن نماذج مصدرها أساطير شعبية مثل شخصية جحا ، شهرزاد ، فاوست ...[2]. يقول في هذا الصدد: " **والأصل في شخصية** " فاوست " أسطورة شعبية ألمانية، موجزها أنّ عالما كيميائيا يسمى " فاوست " ولد في أواخر القرن الخامس عشر، وكان سكيرا كسولا حياته غامضة عجيبة. وعلى الرغم من وجوده تاريخيا، فقد حاكت الأساطير الشعبية حوله كثيرا من الأقاصيص، فزعمت أنه كانت له صلة قرابة بالشياطين، وأنه كان ساحرا، وله قدرة على مخاطبة الموتى، وقد وقع بدمه عقدا مع الشيطان، عاهده فيه أن يطيعه على أن يرجع له الشيطان شبابه "[3]. وهذه هي فكرة جوته ... التي صارت شخصية عالمية بفضله[4].

" ومن أعظم الشخصيات التي لقيت حظا فريدا في الأدب شخصية " **دون جوان**" وقد مثلت اتجاهات مختلفة؛ من حب طائش، وإلى انصراف إلى منع الحياة إلى قلق وتمرد ميتا فيزيقي، إلى هجاء اجتماعي ... وقد اختلف

1- المصدر نفسه ص 26.

2- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن .دار الثقافة .دار العودة ط5. بيروت ص 317-.318.

3- المصدر نفسه ص .317

4- المصدر نفسه ص .317

الباحثون في أصل البلد الذي نشأت فيه أسطورته: أكانت في البرتغال أم فـــي ألمانيا أم في إيطاليا أم في إسبانيا "[1].

وعلى هذا الأساس فإن عدد القصص والروايات لا يكاد يحصـــى مـــن حيث استفادته من الآداب والأساطير الشعبية: "والقصص الشعبي كان المعين المباشر في عدد من المسرحيات وعدد من الروايات منذ نهاية القرن التاســع عشر حتى الآن " [2].

التراث الشعبي وأهميته:

يعرّف معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب التراث: " ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليــد العصـــر الحاضر وروحه.مثال ذلك: الكتب التي حققها ونشرها مركز تحقيق التـــراث المتصل بدار الكتب في القاهرة وكذلك ما تحتويه المتاحف والمكتبات من آثار تعتبر جزءا من حضارة الإنسان " [3].

أما الباحث سيد إسماعيل فيرى أن التراث العربي هو بمثابة الوعـــاء الثقافي الثري الذي انتقل عبر الآباء والأجداد وهو يضم فـــي متونـــه القـــيم التاريخية والدينية والشعبية والحضارية وهذه القيم إما أن تكون مكتوبة فـــي الكتب التراثية أو تناقلها الناس مع مرور الزمن [4].

" إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنســبة للإنسان الذي يحيا به " [5].

1- المصدر نفسه ص 319-.320.
2- بدر حلمي : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ص .63.
3- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدي وهبه. كامل المهندس .مكتبة لبنان 1979-ص .53.
4- سيد علي إسماعيل ، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر . دار قباء (القاهرة) . دار المرجاح الكويت سنة 2000 ص .40.
5- المصدر نفسه ص .40.

وعلى هذا الأساس فالتراث يشمل كل ما خلفه لنا الآباء والأجداد من الآثار القيمة تاريخيا ودينيا وفنيا وأدبيا على مستوى المكتــوب أو علـــى مســـتوى المتناقل رواية. والتراث الشعبي هو جزء من التراث العام. ويقســـم الباحـــث امحمد عزوي التراث الشعبي إلى أربعة أقسام أساسية هي [1]:

1- العادات والتقاليد الشعبية.

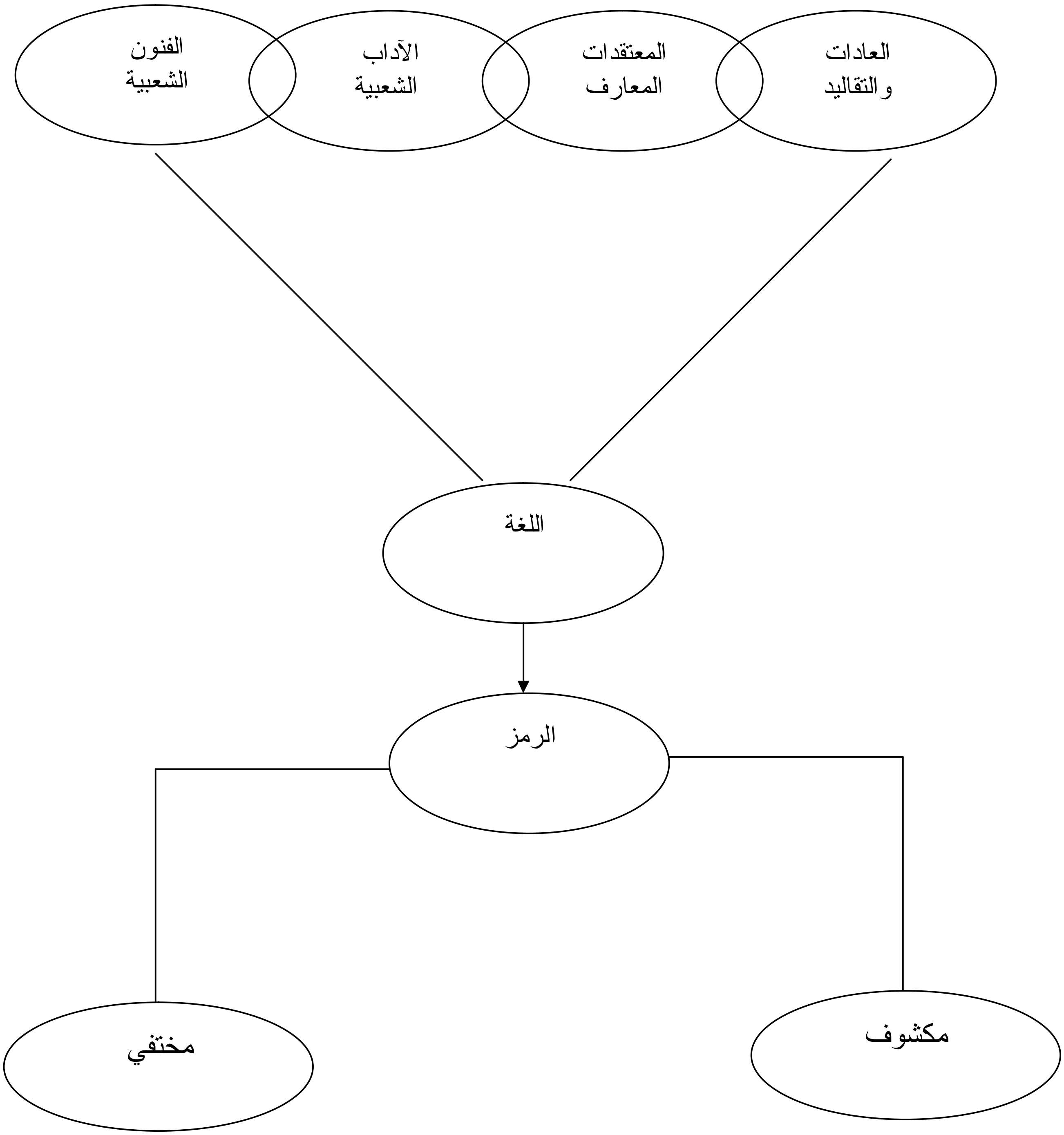
2- المعتقدات والمعارف الشعبية.

3- الآداب الشعبية.

4- الفنون الشعبية.

وتكون اللغة قاسما مشترك بينها سواء أكانت هذه اللغـــة كلمـــة أم شـــارة حركية واللغة رمزا اجتماعي مكشوف .ويوضح ذلك في الرسم التالي :

1- امحمد عزومي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية ص 169.



انظر هذا الشكل1

1- المصدر نفسه ص 169.

وقد أشار الباحث سيد إسماعيل إلى مجموعة من الأسباب التي تجعـــل الكاتب أو الدارس يهتم بالتراث (وهو يتحدث عن المسرح):

- الفخر بمآثر العرب وتاريخهم ...وهذا السبب غالبـــا مـــا يـــأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم مـــن حوله فيجد الخلاص من ذلك في تمجيده لفترات الازدهـــار فـــي التاريخ العربي الإسلامي.
- التمسك بالهوية القومية العربية ... وهذا السبب يعد مـــن أهـــم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي. وكـــان غالبـــا مـــا يتمسك به ويُظهره في إبداعه بعد الهزات الكبرى التي تتعـــرض لها الأمة العربية، والتي من شأنها أن تضعف الكيـــان العربـــي ويخيم عليه الإحساس بالإحباط والضياع، لـــذلك نجـــد الكاتـــب المسرحي يلجأ إلى التراث كي يستمد منه الشعور المعاكس لمـــا يشعر به من إحباط وضياع عـــن طريـــق فتـــرات الازدهـــار والانتصار العربي في تراثه.[1]

وفي هذا السياق نسجل مدى استفادة الأدب الفصيح من الأدب الشـــعبي أي استقبال الكاتب المبدع للمادة الأدبية الشعبية وتوظيفهـــا فـــي نصوصـــه القصصية أو الروائية أو الشعرية. وهذا ما سنراه في الأعمال الروائية لـــدى بعض الأدباء الجزائريين كالطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وغيرهما.

إن الأدب الفصيح يأخذ من الأدب الشعبي ويتأثر به أيما تأثر:

1- سيد علي إسماعيل : أثر التراث ص 40-.41

" المواقف البطولية المأخوذة مباشرة عن نماذج البطل الشعبي وربمـــا نجــد صورة واضحة في بعض أعمال نجيب محفوظ التي جســدها فـــي ملحمـــة الحرافيش ".

- عناصر الحبكة والصراع الذي قد يعتمد على المصــادفة، وعناصـــر التشويق

المتأثرة بالخيال الرومانسي، وما ترتب عليها من شيوع فكرة الانتصار للخير على الشر والقضاء على الشر من منطلق أننا أمام خير مطلق.

- الاعتماد على صور للأبطال غير نمطية بل تميل إلى الملحمية وإلـــى نماذج من الأبطال غير العاديين .. وبمعنى آخر فبقدر ما يحتوي هـــذا النوع من القصص على نماذج مثالية ملحمية بطولية يحتوي على قـــدر من الأبطال غير الأسوياء ... على الرغم من ظاهريـــة التعبيـــر عـــن الإنسان العادي.
- استخدام أساليب الرواية أو الحكاية .. قال الراوي – يحكى أنّ، و مـــا يستتبع ذلك من تغير في أنماط أساليب واستخدام المفردات اللغوية ".[1]

و تجدر الإشارة في هذا المجـــال أن كثيـــرا فـــي الآداب الشـــعبية فـــي المجتمعات يحدث فيها بعض الزيادة أو النقصان على المستوى موقف ورؤية الشخصية أو في الحبكة القصصية على مستوى أوصاف أماكن معينة، و هذا ما نلمسه في كثير من الحكايات الشعبية بحيث نجد تغيرا طفيفا فـــي روايـــة الحكاية من منطقة إلى منطقة أخرى، و يرجع الباحث بدير حلمي سبب هـــذه التغيرات إلى طرق التلقي والحفظ من قبل الجمهـــور " ولاشـــك أن طرائـــق الرواية أو الحفظ الموروث الأدبي الشعبي كانت وراء تغير بعض عناصـــره

1- بدير حلمي : أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث .ص 101-102 .

وفقا لطبيعة الجمهور المتلقي كذلك ، وهو الجمهور المستمع أو المتلقي الذي يستحسن موقفا يدفع الرواية إلى المبالغة فيه والإعادة والتطويـــل، وانتحـــال المواقف الملائمة للموقف المستحسن، اجتلابا لمزيد من الاستحسان وتســـعيا وراء مزيد من التجادل مع النص المروي ....

ولاشك أنّ هذا الموروث جميعا لا ينتقل دون تغير مـــن عصــــر لعصـــر ولكن ينتقل مصحوبا بظواهر مؤثرة، قد تكون مغيرة في حركـــة المـــوروث الأدبي ودلالته، سواء من حيـــث المفـــرد اللغـــوي أو الظـــاهرة الموســـيقية المصاحبة لكلمات الأغاني أو القصص الشعبي و السير أو غيرها ."[1]

[1]– المصدر نفسه ص 20 – 21 .

تلقي التراث الشعبي في رواية الحوات والقصر للطاهر وطار:

لعل السبب الذي جعلنا نركز على هذا الإنتاج الأدبي الروائي الجزائـــري هو توفر عناصر التراث الشعبي بشكل كبير جدا، وكأنك حين تقرأها تحـــس بأنك تقرأ في حكاية أو قصة شعبية كتبت بلغة فصيحة وذلك تـــوفر عناصـــر عدة :

- توظيف المقروئية التراثية إلى أبعد الحدود .
- استخدام الرواية على طريقة الحكاية الشعبية (يقـــال أن ... قيـــل أنّ .....)
- حكاية الحيوان – حكاية الجان – الزواج بالعذراء في نهاية المطاف.
- مغامرات البطل الملحمية ورحلات بين الأماكن المتعددة.
- توظيف العدد رقم سبعة.
- توظيف العناصر المعتقداتية مثل التصوف بكثرة (قرية التصوف).

ويبدو أن القصة الشعبية لا تختلف عن قصة شعبية أخرى مـــن حيـــث توظيف العناصر السحرية والعجائبية والخارقة للعادة، وفي هذا الصدد يؤكـــد الباحث موسى الصباغ في كتابه القصص الشعبي العربي في كتـــب التـــراث على الموسوعات التي يشتمل عليها القصص الشعبي:

" أ – حكايات الحيوان الخرافية.

ب- حكايات الحان.

ج- حكايات الخوارق.

د- الحكايات التنبوئية.

هــ- القصص الديني.

و- القصص الاجتماعي.

ز- حكايات البحر.

ح- حكايات العشق.

ط- حكايات الكيد والمجون.

ي- حكايات البطولة والتاريخ.

ك- حكايات المرح.

ل- حكايات الأمثال ."[1]

العدد رقم سبعة في الرواية:

تعد رواية الحوات و القصر من أشد الروايات الجزائرية إلتصاقا بالرقم سبعة، كل شيء فيها يحيل فيها القارئ إلى هذا الرقم، حتـــى المكـــان الـــذي ارتكز عليه النص بكثرة هو القرية السابعة، نظرا لوجود علاقة غير ايجابيـــة بين القرية السابعة والقصر، في حين نجد الحديث عن القرى الأخرى أقـــــلّ وجـــــودا، وقد استلهم كثير من الأدباء الجزائريين هذا الرقم منهم الروائـــي عبد الحميد بن هدوقة قي رواية " **الجازية و الدراويش** " والروائي الأعـــرج واسيني في رواية " **فاجعة الليلة السابعة بعد الألف** ".

إن العدد سبعة له علاقة وثيقة بالمعتقدات الدينية والطقوس لدى كثير من المجتمعات.[2] "ولعدد سبعة شـــأن غريب عبر الأديـــان السمـــاوية والوثنيـــة والأساطير والطقوس والفلكلوريات على اختلافها عبر الأزمنة السحيقة والخيرات الشاسعة، فلروما الروابي السّبـــع ، ولليونـــان الحكمـــاء

1 - المصدر نفسه . ص 10 .

2– محمد عزوي : الرمز و دلالته . ص 74 .

السبعـــــة، وللفضاء الكواكب السبعة، وللثريا النجوم السبعة، و للموسيقى السّبعة وفي اليهودية والمسيحية البقر السمان السبع والعجاف السبع وللشمعدان الفاخر سبعة أغصان فيها تغرس سبع شموع، و في كل الديانات السماوية الثلاث الموبقات السبع ... وفي المسيحية الأسرار السبعة، والكلمات السّبع للمسيح."[1]

وقد ورد في المعجم الوسيط مادة " **سبع** "

- **سبع القوم**: كمّلهم سبعة.
- **سبع القوم**: أخذ سبع أموالهم.
- **أسبع القوم**: صاروا سبعة.
- **أسبعت الحامل**: ولدت لسبعة أشهر.
- **سبّع اللّه لك الأجر**: ضاعفه سبعا أو أكثر.[2]

و في معجم " لسان اللّسان "

" **السّبع و السّبعة من العدد**: معروف وفي الحـــديث: أوتيت السبـــع المثانـــي، قيل هي الفاتحة لأنها سبع آيات، و قيل السور الطوال من البقرة إلى التوبة على أن تحسب التوبة و الأنفال سورة واحدة، ولهذا لم يفصل بينهما في المصحف بالبسملة، والسّبوع والأسبوع من الأيام: تمام سبعة أيام .. والأسبوع من الطواف ونحوه سبعة أطواف ... ويوم السّبع عيد كان لهم في الجاهلية يشتغلون بعيدهم و لهوهم. "[3]

1– عبد المالك مرتاض : عناصر التراث الشعبي في اللاز . دراسة في المعتقدات و الأمثال الشعبية – ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر . ص 25 .

2- المعجم الوسيط : ص 414 .

3- لسان اللسان : ص 572 .

ويؤكد الباحث عبد المالك مرتاض أن للعدد سبعة شأن كبيــر فـــي الديانـــة الإسلامية " ونجد لهذا العدد في الإسلام شأنا أيّ شأن من حيث يتكـــرر فـــي كثير من الطقوس التي منها الحجّ حيث يكون الطواف بأنواعه الثلاثة حـــول الكعبة سبعة أشواط، و الرمي بسبع حصيات والسعي بين الصفا والمروة سبع مرات ... ويتردد عدد سبعة في القرآن أربعا وعشرون مرّة. ولم يحدث بأيّ عدد آخر أن تردّد مثله، ولا حتى قاربه في الترداد." [1]

القريـــــة السابعـــــة:

ثمة علاقة قوية بالرقم سبعة و القرية كحيز مكاني أقامها الروائي ليس على أساس الاعتباط وإنما على أساس تفكير قصد إليه قصدا، كـــان بإمكانـــه التركيز على القرية الثالثة أو القرية الرابعة أو الخامسة وإنّما لجأ الكاتب إلى استقبال الأشكال التراثية المتعارف عليها لـــدى المثقفـــين أو عامـــة النـــاس وتوظيفها في النصوص السّردية لتطعيمها بالجانب الجمالي التراثي، والـــرقم السبعة في هذه الحالة هو الذي يقف موقفا خلافيا مع القصر، لأنّ أهل القرية السابعة يعتبرون القصر قرية قائمة في حدّ ذاتها، مثل باقي القرى السبع.

يقول الراوي: " القرية السابعة أقرب القرى إلى القصر، وهـــي أدرى من غيرها بكثير من شؤونـــه، وهي على خـــــلاف كبيـــــر مـــع القريـــة السادســـة، الموالية بجلالته باعتبار أنّ الجارية المحظيـــة لـــدى الســـلطان والسلطانة منها ."[2]

1– عبد المالك مرتاض : عناصر التراث الشعبي في اللاز . ص 24 .
2– الطاهر و طار : الحوات و القصر . المؤسسة الوطنية للكتاب . ط . 1980 . ص 79 .

ولهذا فالقرية السّابعة أخطر قرية وأشدها صدامية وأكثر اقترابها مـــن القصر. " فالقرية السابعة مثلا، قرية الأباة كما يسمّيها أهلها وقرية الأعـــداء كما يسمّيها القصر وهي أخطر القرى على القصـــر، ولهـــذا فهـــي الموقـــع الصدامي وتوجد في أقرب نقطة من القصر." [1]

والقرية السابعة عند الكاتب لا تحتل مكانا جغرافيا عاديا وإنما وصفت بأشكال شعبية وتراثية عجيبة فهي مبنية من صخور سوداء ومغطاة بقرميـــد من الحديد المطعم، وعلى القمم السّبع فيها مظلة من الإسمنت والغرانيـــت . وفيها نوافذ صغيرة خاصة بالرجال المسلحين، فهي من حيث التنظيم تختلـــف اختلافا كبيرا عن القرى الست الباقية.

"وفي نص الرواية نصادف هذا الرقم في عدد القرى التي تفصل قريـــة التحفظ (موطن علي الحوات) عن القصر ثم عدد مراكـــز الحـــراس عنـــدما يقترب من القص، وأيضا عدد أيام الرحلـــة إلـــى القصـــر وكـــذا الأســـباب السبعة..." [2]

إنّ استقبال الرقم سبعة في الرواية يكاد لا يحصى ولا يعدّ، وقد ساعده على الاسترسال السردي من حادثة إلى حادثة أخـــــرى باستخـــــدام هـــذا الرقـــم، مما جعل المبدع يلجأ إلـــى توظيـــف الرمـــــوز والشخصيـــــات الأسطـــورية والأنبياء و الرسل ومحاولة ربط العـــلاقة بـــين هـــذا الـــــرقم وبينهم، مما يجعل القارئ يحسّ إحساسا واضحا أن الروائي يبحث عن هـــذا الرقم في متون التراث الإنساني العـــام، مثل استخدام " مفهوم الحكماء السبعة " وهي فكرة وردت لدى اليونان كما إليها سابقا الدكتور عبد المالك مرتاض .

1- عبد القادر بوزيدة : الحوات و القصر . رحلة على الحوات أم رحلة الوعي . كتاب المتلقي الثالث عبد الحميد بن هدوقة . ط . سنة 2000 . ص 176 .
2- حسين الخمري: فضاء المتخيل. ص198 .

فقد خاطبت إحدى الشخصيات الروائية البطل علي الحوات بأنّ إنجاز عملــه سيكون بالتعاون مع شخصيات أخرىوهي في الحقيقة ليست واقعية تتماشـــى مع الأحداث المنطقية وإنما شخصيات تجنح إلى العجائبية و السحرية يقول : " يتعاون علي الحوات، على هذا العمل، سبعة أنبياء ، و سبعة رسل، وســبعة مخترعين، وسبعة حكماء و نأمل كثيرا في أن ينجحوا في أقرب وقت." [1]

وقد استهل الكاتب وطار أحداثه الروائية بالليلة الســابعة، واســتفاض استفاضة سردية كبيرة وجعلها مطلع الاستهلال السردي أو المقدمة السّــردية للرواية وهو دليل على توظيف المقروئية التراثية لرقم سبعة وإعطائه أهميــة كبرى، بل جاءت الليلة السابعة محركة للأحداث المتتالية هكذا يستهل أحداثــه الروائية في بداية النص : " كانت ليلة ليلاء، على جلالته تعرض فيها لأقصى الأهوال التي يمكن أن يتعرض لها سلطان." [2]

" لولا حكاية الليلة الليلاء. وجلالة السلطان واللصوص والأعداء هذه لهتفوا : علي الحــوات دائما هــو الأوّل ... بعــد اليــوم السّــابع من رحلتــه فــي الغابات، يواصل قنص الوعول ... لو تركتم " بوجمعة " يعطينا تفاصيل ليلـــة جلالته في الغابات:

فهتف الحوات الأوّل:

- أرأيت يا علي الحوات كيف يقاطعونني .... مع أنّ الأمر يتعلق بليلـــة ليلاء، عـــانى فيها جلالته الأهوال العظــــام، فـــإنّهم لا يبــــدون أيّ اهتمام، تساءل أحدهم، فردّ عنهم:

1- المصدر نفسه . ص 115 .
2- المصدر نفسه . ص 9 .

- أريد أن أقول، أن المسألة على جانب مـــن الأهميـــة، فجلالتـــه تعـــرض لمحاولة قتل. "[1]

إنّ استغلال المقروئية التراثية للقصص الشعبي العربي تبدى في أكثـــر مـــن موضع في البناء السردي للرواية، ومن هنا نسجل مدى التداخل الكبير بـــين الآداب الشعبية والآداب الفصيحة، فكم من نص قصصـــي فصـــيح اســـتفاد استفادة جمّة من التراث الشعبي حتّى لدى كبار الكتاب والأدباء، فنلاحظ مثلا الأديبة الجزائرية زهور ونيسي تضع عنوانا تراثيا شـــعبيا لإحـــدى أعمالهـــا الأدبية، فقد وضعت عنوانا لرواية أسمتها " لونجا والغول " وهو عنـــوان ورد عن طريق الاستقبال للتراث، فشخصية لونجا معروفة فـــي أدبنـــا الشـــعبي الجزائري بكثرة وهو عنوان لقصـــة شـــعبية جزائريـــة. " لونجـــا المـــرأة الأسطورية، الفتاة السحرية القادمة من أعماق التـــاريخ، ذات قـــوام رشـــيق وهامة تغطيها خصلات شعرها الذهبي المسترسل على ظهرها، كانـــت حلـــم الشباب ....لونجا، الفتاة ذات الجمال الرائع الذي بلغت شهرته الآفـــاق لا يتزوجها إلاّ الشباب الذي يدافع عنها و يدفع مهرها غاليا ... " [2] فشخصـــية لونجا عند الكاتبة رمز للجزائر والغول رمز للمستعمر الظالم والأمـــر نفســـه بالنسبة للأديب الطاهر وطار الذي استخدم الرموز التراثية من أجـــل خلـــق الأحداث الروائية.

1- المصدر نفسه ص 12 – 13 .

2- رابح فدوسي – ع.ب . المعمورة : حكايات جزائرية مقتبسة من التراث الشفوي . دار الحضارة . الجزائر . 2003 .ص 29 .

فقد وردت "حادثة الشبان السبعة " وهؤلاء الشـــبان هـــم الشخصـــيات المساعدة للبطل على الحوات فقد اختارهم لتقديم المعالجة المجانية مع الوفد الطبي، والحادثة مفادها أنّ أفراد قرية التصوف فقدوا أبصارهم، فشرع الوفد الطبي في عمله بمساعدة هؤلاء الشبان السبعة:

" نعم، كما قال كبير أطباء الأصدقاء، فإنه ليس أجمل مـــن أن يـــرى الإنسان الأشياء، مهما كان الإنسان صوفيا، فإنه النظر بالعينين إلـــى جانـــب التمعن بالبصيرة، من أعظم ما خص به الإنسان."[1]

وفي موقع آخر من الرواية وردت قصة " ســـبعة فتيـــان " و هـــؤلاء الفتيان يحملون ربابا ونايا وطبلا ورقاعا وقلما ودواة ونشابا وبندقية وعلما.

- والرباب هي آلة موسيقية شعبية ذات وتر واحد (المعجم الوسيط)، و هذا الرباب يصدر ألحانا مشحونة بالشوق والذوبان وهو يؤدي وظيفـــة سحرية للتغلب على الأعداء، فحين تدبّ فيهم هذه الألحان يأخذهم النوم ويأتيهم الشخير ومن ثم يتم انتزاع الأسلحة من فرسان القصر الأعـــداء " انتزعوا الأسلحة من الفرسان ووضعوها في أيدي أهل القرية." [2]
- أمّا النشاب فقد استقر في قلب قائد الملثمين الذي كان يصـــف النـــاس والفتيان السبعة بالمعتدين والآثمين.
- العلم الأسود ونقرات الطبول تشير إلى الهجوم علـــى الملثمـــين أثنـــاء المعركة الصدامية بين الشبان والشيوخ والأعداء.

1- الطاهر و طار : الحوات و القصر . ص 171 .
2- المصدر نفسه . ص 203 .

- صاحب الرقاع و القلم و الدواة يؤكد على أنه لم يبــق تحفــظ لـــديهم ويجب عليهم الاستعداد لحماية قريتهم و إلا داستهم خيــول الملثمـــين الليلة.[1]

وبهذه الطريقة السحرية العجيبة يضع الطــاهر وطــار معركـــة خياليـــة أسطورة بين الشبان السبعة وفرسان القصر موظفا عناصر التـــراث الشـــعبي بطريقة مكثفة وجميلة.

وتجدر الإشارة بنا في هذا المقام أنّ قصة شعبية جزائرية تحمـــل عنـــوان " الفرسان السبعة " مفادها أنّ أميرا كان يعيش مـــع شقيقـــــاته الأميـــــرات السبـــع، وذات يوم سافر الأمير لتفقد أوضاع الأقـــاليم وبعـــد عودتـــه إلـــى القصـــر، فوجئ باختطاف شقيقاته السبعة من طرف" سبعة فرسان " فـــأعلن الحداد في سائر أنحاء المملكة، ثم يتم إدخال عنصر الحمامتين التي وضـــعت رسالة لدى الأمير، وتتضمن هذه الرسالة اتبـــاع طريـــق الحمـــامتين حتّـــى الوصول إلى القصر الأخضـــر، و أثناء الطريق يصادف الأميـــر مناظـــــر عديدة منها: صخرة في الشكل هندسي تشبه رأس إنسان .. وأعلى هذا الشكل قلعة ضخمة في مداخلها جسر ... ثم الحرّاس، و بعد فترة زمنية تخرج سبع فتيات (شقيقات الأمير) ويفرحن بلقاء أخيهنّ، ثم قالت إحداهنّ: لقـــد خرجنـــا طوعا من القصر، وتزوجن بالفرسان السبعة الأشقاء ... وبعد هـــذه الحادثـــة يعود الأمير إلى البحث عن الحمامتين المرافقتين والمصاحبتين لفتاتين أعجب بهما.......إلخ [2]

1- المصدر نفسه.ص 204-205.

2– رابح خدوسي . ع . بنت المعمورة . حكايات جزائرية . ص من 73 إلى 76 .

وهناك قصة شعبية جزائرية أخرى معروفة عـــن طريـــق الحكايـــات الشفوية تدعى بـــ" السابعة صغرونة " وهي قصة ترتكـــز علـــى البنـــت الصغيرة السابعة والتي تقوم عليها معظم الأحداث من البداية حتى النّهاية.

وفي تصوير المعركة يستغل العناصر الشعبية من الإشارة إلى جماعـــة الشبان الذين يمثلون نصرة علي الحوات: " هذا رامي الرماة في إمكانـــه أن يسقط ذبابة بنشابه وهذا قاذف القذافين ، لبندقيته سبع جعبات تنطلـــق دفعـــة واحدة وفي إمكانه أن يسقط أو يصيب العدو من سبع جهات. أما حامل شعار الفـــرقة، فبوسعه والشعار في يده، أن يفك سبعة صفوف ... "[1]

أما الأعداء فيصفهم الراوي: " الأعداء الذين لهم سبع و سبعون صفة وينطقون بسبع وسبعين لغة ...." [2]

ويذهب الناقد علال سنقوقة في كتابه " المتخيل والسلطة " إلى أنّ رواية " الحوات والقصر " تشبه حكاية " الصياد والعفريت " في رواية "ألـــف ليلـــة و ليلة " من حيث البنية الحكائية وبعض الرموز الفنية والجانب الأســـطوري للحكاية.[3]

" إنّ الجانب العجائبي في الحكايتين واحد، فله الطابع السّـــحري الـــذي يتجاوز حدود الواقع المادي ... ففي كلا النصين رمز مشـــترك هـــو العـــدد السّبعـــة. " [4]

1- المصدر نفسه : ص 194 .
2- المصدر نفسه : ص 134 .
3- علال سنقوقة : المتخيل و السلطة ، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية منشورات الاختلاف . ط . 2000 . ص 119 .
4- المصدر نفسه . ص 120 .

حكايـــــــة الحيـــوان:

إنّ القارئ عندما يقرأ عنوان الرواية يلمس مباشرة صورة "الحيـــوان" منذ البداية فهو يضعنا وجها لوجه أمام حيـــوان بحـــري اســـمه "الحـــوت" والحوت في معجم "لسان اللسان":

الحوت: السّمكة، وقيل هو ما عظم منه، والجمع أحوات، وحيتان.

الحوت: برج في السماء.[1]

وعلاقة الإنسان بالحيوان قديمة قدم الزمان إلى درجة أنّ أحـــج جـــزءا من تراثه بل دخل حتّى في المعتقدات الشعبية والميتولوجيا القديمة.[2]

فقد عرفت المجتمعات القديمة أو الحديثة مدى أهمية الحيوان في حيـــاة الإنسان من حيث الفائدة والمنفعة والأصالة ... فعادة ما يكون الفرس رمـــزا للأصالة والشجاعة والمروءة ... والحمام الزاجل رمـــز للصـــداقة والوفـــاء والسّلام ... وها هو سمك الدلفين من أكثر الحيوانات اقترابا من الإنسان مـــن حيث الذكاء الفطنة. وما أجمل توظيف صورة الحيوان في القصة الشعبية من حيث إشارة المتعة والخيال والتأكد على الجانب السحري والعجائبي.

ويؤكد الباحث والناقد عبد القادر بوزيدة في دراسة له حول هذه الرواية على أنّ رواية "الحوات والقصر " تشترك مع روايات جزائرية أخـــرى فـــي استخدام العناصر السحرية في البناء الروائي مثل عبد الحميد بن هدوقة فـــي رواية " الجازية والدراويش " ورشيد بوجدرة في رواية " ألف عام وعام مـــن الحنين " كما تشترك مع روايات أجنبية أخرى.[3]

1- ابن منظور : لسان اللسان . ص 302 .

2- محمد عزوي : الرمز و دلالته ص 195 - 197

3- عبد القادر بوزيدة : الحوات و القصر (دراسة) كتاب الملتقي بن هدوقة . ص 161 .

وقد شكل الأديب الروائي الطاهر وطار روايته " الحوات والقصر" من العناصر السحرية والعجائبية الشيبهة برواية " ألف ليلة و ليلة ".

وقد سبق وأنّ أشرنا سابقا أنّ الناقد علال سنفوقة أشار إلى الأمر نفسه من حيث وجود الشبه بين الرواية وحكاية (الصياد والعفريت) في ألف ليلـــة وليلـــة. ففـــي روايـــة الحـــوات فـــي القصـــــــر " نجـــد ذكـــــر الصيـــاد، الشبكـــة، الدخان، السمك العجيب، القصر وهي تكاد تؤدي الـــدور نفسه في حكاية اللّيالي. إنّ الجانب العجائبي في الحكايتين واحد، فله الطـــابع السّحري. "[1]

وفي حكاية اللّيـــالي " نجـــد: العفريت، الصيـــاد، الشبكــــــة، القمقـــم، الدخـــان، السمك الملك يونان، فيصطاد الشيخ قمقما مختوما بالنّحاس ...." [2]

ويعتبر الصّيد عمل يقوم به كثير من الناس في المجتمـــع منـــذ قـــديم الزمان والصّياد يتصف عادة بالشجاعة والإباء والعزيمة، كما يعتبر الصّـــيد من الناحية الاجتماعية وسيلة ترفيهية يمارســـها أيضـــا الملـــوك و الأمـــراء والأغنياء ... أما الصياد من الناحية الفلسفية فهو رمـــز للتطلـــع والتحـــرر والبحث عن الأفق. [3]

" فالصياد أكثر الناس تحررا من القيـــود الاجتماعيـــة بتعاملـــه مـــع فضاءات مفتوحة ... ففي فضائه اللاّمنتهي يدرك نفســـه. ويحـــسّ بوجـــوده ويغلب عليه طابع التأمل ويغلب عقله على وجدانه، ويحيا في تواجده في هذا الفضاء تجربة أقرب ما تكون من تجربة المتصوفين، بحيث يتحرر من الكثير

1- علال سنقوقة : المتخيل و السلطة : ص 120 .
2- المصدر نفسه ص 119 .
3- محمد عزوي : لرمز و دلالته ص : 286 .

من الأنا ويغلب عليه اللاّأنا حين يندمج مع طبيعة الطبيعة أو يحول إلى جزء كوني في الطبيعة .... " [1]

وبطل الرواية عند الطاهر وطار " علي الحوات " شاب طيب يختلــف اختلافا كبيرا عن اخوته الثلاث الآخرين، مولع بالصيد منذ صـــغره، دائمــا يحمل قصبة الصّيد وعدّته على كتفه، وعندما يصطاد كثيــرا مــن السّــمك يتصدق على المحتاجين، كلما مرّ به أحد له أولاد (محتاج) أعطى له مقــدارا من السّمك. وذات مرّة حاول أحد أن يدفع له نقودا فــرفض علـــي الحــوات وانتزاع من السمكات وقال له: " الزيت من الزيتونة والحوت من البحر "[2].

والقصة السحرية الجميلة لدى الكاتب هي أنّ علي الحــوات ألــزم نفســه باصطياد سمكة كبيرة تزن سبعين رطلا تكون في مقــام صـــاحب الجلالـــة احتفاء بنجاته والسمكة في الرواية لا تملك الطابع الحيــواني البحــري فقــط ولكنها اتصفت بصفات سحرية وخيالية وهذه الأوصاف هي:

- يقال أنّها سمكة مسحورة حملتها جنيات من نهر الأبكار، ورمتهــا فـــي وادينا بعد أن أعطتها التوصيات اللاّزمة[3].
- السمكة المسحورة تحولت عند مدخل القرية إلى براق ذي رجل واحــد وثلاثة أجنحة، ركب الحوات براقه ودخل قرية بني هدار كالفاتح.[4]
- إنّ السمكة ما إن دخلت القصر حتّى تحولت إلى عذراء فاتنة [5].

1-محمد عزوي : الرمز و دلالته . ص 287 .
2- الطاهر و طار : الحوات و القصر . ص 18
3- المصدر نفسه : ص 27 .
4- المصدر نفسه : ص 59 .
5- المصدر نفسه : ص 131 .

ويشير الباحث محمد عزوي إلى مدى أهمية فكرة التحــول فــي المرويــات الخرافية والتحول يقصد به التغيّر من شكل إلى شكل آخر كأن يتحول الإنسان إلى جان ، أو الجان إلى حيوان إلى غير ذلك .. " وهذا طبعا لا يفارق الجــوّ الخرافي الذي تتصف به المرويات الخرافية، حينها تبتدئ هذه التحــولات أو التغيرات في رموز خرافية، وإن كانت بعيدة نوعـــا مـــا عــن المــدرك الواقعـــي ، إلاّ أنّها تؤدي دورا دلاليا بما تحمل في ثناياها من عنــاصر عبّر بها الإنسان بواسطة شخوص المحكي عن رغباته أو عن مدركاتـــه أو عــن معتقداته أو عن وجوده ... والتحول الذي يصيب إنسان النّص ... يبقى فعّالا في الوسط الاجتماعي. "[1]

وحكاية السمكة مع البطل علي الحــوات فيهــا الجوانــب العجائبيــة والسحرية فهي ليست سمكة عادية وإنّما لها صــفات المســاعدة والشــجاعة والقدرة على الكلام و الحوار[2]. وقد شاء المؤلف أن يـــربط صـــورة الجنيــة الشبقة بصورة الإنسان وصورة السّمكة .

" قالت النّساء، إنّ جنية استحمّت في وادي الأبكار، ثم نزلت إلى وادي قريـــة التحفظ تبحث عن رجل. كان علي الحوات أول من صـــادفها بـــرزت لـــه متعطرة في أجمل صورة وسألته:

- ماذا تطلب ؟
- أطلب أجمل سمكة، .... "[3]

1– محمد عزوي . الرمز و دلالته ص 127 .
2- حسين خمري: فضاء المتخيل.ص 197-198.
3–الطاهر و طار : الحوات و القصر ص 208 .

"رضخ علي الحوات أخيرا، فالتهم الجنية الساحرة والتهمته. حاول أن يقهرها، فقهرته، انكسرت رجولته، أمام شبقها..."[1]

وهكذا يحوّلنا الروائي من الحديث عن علي الحوات والسمكة إلى الحديث عن عنصر تراثي وشعبي وهو " الجان " أو" الجنية " التي تبحث عن رجل بغية الزواج به وما أكثر الحكايات الشعبية في المجتمع الجزائري التي تشير إلى زواج الجنية بالرجل أو زواج الجان بالمرأة وهي تدخل في إطار المعتقدات الشعبية.

وقد أدخلها الكاتب كعنصر سحري مساعد للبطل لكي يتمكن من الحصول على السمكة السحرية بشرط أن يقبل بها زوجا، ففي تراثنا:

" يزخر الأدب العربي بكثير من الحكايات التي تدور حول الجان ولاسيما ما هو موجود ومتناثر بين ثنايا الأساطير والسير العربية. ففي "ألف ليلة وليلة " تجد العديد من القصص التي تدور حول ظهور الجان في صورة إنســان أو حيوان .... و لعلّ أكثر الصور انتشارا صورة الحية ... فالجان الخيّر يظهر في صورة حيّة بيضاء والجن الشرير يظهر في صورة أفعى بيضاء .... هذا وقد آمن العرب القدماء بإمكان حدوث الزواج بين الإنس والجّن ... "[2]

وقد سجل لنا الكاتب حوارا بين البطل والجنية:

"أنا ظمآى. لم يستطع فحول الجن، أن يرووا شبقي فنزلــت أبحــث عــن إنسان أفحل.

- ولكن أنا متزوج، تنتظروني في قرية التصوف عذراء بديعة

1- المصدر نفسه. ص 209-210.

2– مرسي الصباغ : القصص الشعبي العربي .ص 73 .

- أنا نفسي أتحول إلى السمكة التي تطلب، وأصطحبك إلى القصر."[1]

وقد ورد في معجم لسان اللسان:

- "جنّ الشيء: ستره
- جنّه اللّيل: ستره. وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار.
- جن الليل: شدة ظلمته.
- الجنّ: نوع من العالم سمّوا بذلك لاجتنابهم عن الأبصار ولأنّهم استجنّوا من النّاس فلا يرون."[2]

وقوله تعالى:

" **فلّما رآها تهتزّ كأنّها جانّ و لّى مدبرا** ".

وقوله تعالى:

" **من الجّنة و النّاس** ".

وقوله تعالى:

" **لم يطمثهنّ إنس قبلهم و لا جانّ** ".

والجنّ في المعتقد الشعبي عالم خفي لا يرى، وكائن غيبـــي شـــفاف لا يمكن رؤيته إلاّ إذا تقمص شكلا معروفا كالحيوان والإنســـان، وهـــو يســـكن باطن الأرض ثم تضاف إليه صفات غريبة في الهيئة و المسكن والسلـــــوك و الصوت.[3]

وفي هذا الصّدد فإنّ اللّجوء إلى صورة الجـــان أو صـــورة الحيـــوان العجيب في البناء الحكائي للقصة أو الرواية يدخل في إطار الوظيفة السحرية

1- الطاهر وطار: الحوات والقصر.ص 209.
2- ابن منظور : لسان اللسان . ص 210 .
3– مرسي الصباغ : القصص الشعبي. ص 67 .

عند الباحث" فلاديمير بروب ". واللّجوء إلى الأدوات والأشكال السحرية مـــا هو إلاّ تقديم يد المساعدة لإنقاذ البطل من المشكلة التي يتخبط فيها.

"فالسمكة على المستوى الشكلي الصوري Modal، تقوم بوظيفة سلبية هامـــة هي موضوع القمة...

تقوم كذلك بوظيفة تواصلية ...."[1]

" توضع الأداة السحرية تحت تصرف البطل (وظيفة تسلّم الأداة السّحرية).

ترد الأدوات السحرية في الأشكال التالية:

أ- حيوانات: (حصان – نسر ...).

ب-أدوات: (ولاعة – كمان – قنديل – سيف).

ج- صفات يكتسبها البطل بطريقة مباشرة كالقوة البدنية أو القـــدرة علـــى التحول في شكل حيوان. ونسمي أدوات سحرية كل ما يمنح للبطل أثنـــاء الاختبار الترشيحي."[2]

وفكرة التحول من حيوان إلى حيوان آخر بشـــكل ســـحري وعجـــائبي وردت في ثنايا النص الحكائي بحيث هذه الحيوانات نجـــدها فـــي تراثنـــا الديني والأدبي الشعبي والتاريخي وغيرها. فما هي السمكة السحرية التي اصطادها علي الحوات تصدر أصواتا كالأفعى لتخويف الأعداء " يقال أن السمكة عندما أنزلها علي الحوات راحت تصوت كالأفعى، وتخـــرج مـــن لسانها شواظا لازورديا، لفعتهم الحرارة فولوا هاربين .... "[3]

1- حسين خمري. فضاء المتخيل.ص 197.

2– سمير المرزوقي – جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة . ديوان المطبوعات الجامعية . الجزائر – الدار التونسية للنشر – ص 41.

3– الطاهر و طار : الحوات و القصر . ص 59 .

فالأفعى أو الحيّة أو الثعبان هي حيوانات من جنس واحـــد تلعـــب دور المساعد السّحري للصّياد أو الحوّات. ويشير الباحث امحمد عزوي إلى أنّ الثعبان بجسّد موقفين:

الموقف الأول: يرى أنه رمز للخير ويجب تجنب قتله لأنّ عادة مـــا يقوم بحراسة البيوت لأنّ روحا صالحة تسكنه.

الموقف الثاني: يرى أنّ رمز للشر و يجـــب قتلـــه لأنّـــه حيـــوان شـــرير.[1]

وسأحاول عرض نصين قصيرين لتقديم صورة الحيوان وعلاقته بالصياد

عنوان النص هو: الصياد [2]

يجد صياد ثعبانا في حفرة مع غيره ثم يخرجهم جميعا يذهب لحله.

يتهم الصياد بسرقة أموال السلطان، ويحكم عليه بالموت.

في زترانته وهو ينتظر الحكم يبرز له ثعبان، يأمره بنزع شعرتين من رقبتـــه وإشعالهما عند تنفيذ الحكم.

الرجل ينفذ الأوامر، يبرز ثعبان ضخم و يلتوي عليه ممّا يجعل السلطان ومن معه يخافون ويبرئون السلطان.

عنوان نص آخر: ذياب [3]

ذياب أراد أن يتزوج من بيت السلطان.

السلطان وضع شروطا لذلك منها:

أنّه من يحجز جريان الفيضان يزوجه انتبه.

ذياب يستعين بثعبان ضخم.

1- امحمد عزوي : الرمز و دلالته . ص 201 .

2- الراوي بلعزوي عمر. نقلا عن امحمد العزوي : الرمز و دلالته ص 197 .

3- الراوي مروزي الصالح. نقلا عن امحمد العزوي . الرمز و دلالته ص .199

الثعبان يقف جاهزا لمياه الفيضان.

وإذا الكاتب وظف الحيوان من خلال عملية التحول بحيث اكتسبت السمكة بعض عناصر الأفعى، فإنّه في موقع آخر يحوّل السمكة براقا، وهي صورة واضحة في توظيف عناصر التراث. ففكرة البراق هي عربية إسلامية محضة فيها الاستلهام من تراثنا الديني العريق، ولها علاقة مباشرة بقصة الإسراء والمعراج للرسول محمد (ص).

ورد في معجم " لسان اللّسان ":

- " والبراق: دابّة يركبها الأنبياء عليهم السلام، مشتقة من البرق، وقيل: البراق فرس جبريل عليه السلام.
- والبراق اسم دابة ركبها رسول اللّه صلى اللّه عليه وسلم ليلة المعراج. "[1]

" يقال إنّ علي الحوات مرّ على القرية يركب براقا. السمكة المسحورة تحولّت عند مدخل القرية إلى براق ذي رجل واحد و ثلاثة أجنحة ركب علي الحوات براقه ... "[2]

وفي هذا المقطع الذي استغل فيه العناصر التراثية نلاحظ أنّ الكاتب استخدم مفردة " تحولّت " وهي فكرة التحول التي أشرنا إليها سابقا، أي التحول من صورة حيوانية إلى صورة أخرى.

وتستمر تحوّلات السمكة من عنصر آخر، أو من كائن إلى كائن آخر لإعطاء الرواية الطابع السحري والعجائبي.

1- ابن منظور: لسان اللسان. ص 78.

2– الطاهر و طار: الحوات و القصر. ص .59

إنّ سمكة البطل علي الحوات تتحول إلـــى امــرأة فاتنـــة أثنــــــاء تواجـــده بالقصـــر، ولعلّ السّبب هذه المرّة في تحويل السمكة إلى عذراء فاتنـــة حتّـــى تتمكن هذه الأخيرة من الاستيلاء على قلب السلطان والسلطانة.

" يقال في أوساط قرية الحظة، وخاصة لدى حاشية حكيمها، أنّ السمكة ما

إن دخلت القصر، حتّى تحولت إلى عذراء فاتنة

عشقها السلطان.

عشقتها السلطانة.

عشقها الأمراء والقواد وكبار الحاشية.

عشقت هي الجميع وراحت تستفزهم فردا فردا ..."[1]

هكذا هي سمكة علي الحوات السّحرية، فهي ليســت محكمـــة عاديـــة يصطادها الإنسان أو الصياد من البحر أو النهر ليعود بها إلى البيت بغيـــة الأكل والغذاء، وإنّما هي سمكة تؤدي وظيفة المساعد السحري المعروفـــة كثيرا في القصص الشعبي، بحيث هذا المساعد الســـحري يقـــدّم خـــدمات جليلة للبطل من أجل الوصول إلى الغاية المنشودة وفي تراثنـــا عناصـــر كثيرة من الحيوانات تقدّم يد المساعدة إلى الإنسان أيحتاج مثل الحمامة في قصّة " الأميرة السجينة " وهي قصة شعبية جزائرية يقول السلطان بحثـــا عن الأميرة المفقودة:

" يا حمامة السّلام هذا كتاب خذيه أمانة إلى ابنتي الغائبة، ابحثي عنها في الأرض والسّماء، في كلّ مكان بالمعمورة واحذري أن تسلّميه لغيرها

1- المصدر نفسه. ص 131.

... طارت الحمامة تقطع الجبال والوديان، نمرّ على القصور والجسور والمدن والقرى ... باحثة عن الأميرة المفقودة ... "[1]

وعلاقة السمكة بالمرأة موجودة في تراث وقصص المجتمعات الشعبية و الأدبية بصفة عامّة، و هناك ما يدعى ب "عروس البحر" وهــو شــكل نصفه العلوي امرأة ونصفه السّفلي سمكة.

وفي الرواية نكتشف الصورة التراثية التي تتحول فيها السـمكة إلـى حيوان آخر، حيث تكتسب بعض الصفات الإنسانية، تتنقّس كالإنســان ولا تحاول العودة إلى الماء وراحت توجّه إلى علي الحــوات مجموعــة مــن الأسئلة والنّصائح من بينها:

- الاشتراط على علي الحوات أن يعيد السمكة إلى الوادي في حالة عــدم اكتمال المهمة، فمهّمة السمكة في الــوادي لا تــزال موجــودة، فقــد صرّحت السمكة بأنّها جاءت من وادي الأبكار محمولة بــين ذراعــي جنيات خيرات.

وتأتي هذه الحكاية على لسان النّاس الذين تحــدثوا عــن علــي الحــوات وسمكته أو أبدعه الخيال الذي أضاف شيئا إلى الرواية. [2]

وقصة الحكاية على لسان الحيوان تنشأ شعبية أسطورية، ثــم تأخــذ فــي الارتقاء إلى المكانة الأدبية، فيحدث التأثير والتــأثر بــين الآداب القوميــة والمجتمعات المختلفة بدون وجود أدلة تاريخية توضح لنــا طبيعـــة هــذه الصّلات.[3]

1– رابح خدوسي .ع. ب. المعمورة: حكايات جزائرية. ص 86 .
2– الطاهر و طار: الحوات و القصر. ص 29– .30
3– محمد عنيمي هلال : الآداب المقارن . ص 182 .

" وحكايات الحيوان في الكتب الهندية السّابقة كلها ذات طابع انفـــردت به. فمن خصائصها الفنية طريقة التقديم للحكايات بالتساؤل والاســـتفهام عـــن أصل المثل الذي وردت فيه الحكاية .... ومنها كذلك تداخل الحكايات. فكـــلّ حكاية رئيسية تحتوي حكايات فرعية، وكلّ واحدة من الحكايات الفرعية قـــد تحتوي على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك . و يتبع ذلك دخول شخصيات جديدة أو حيوانات جديدة في الحكاية دون انقطاع .... " [1]

ومن أشهر الكتب الأدبية التراثية العربية في هذا المجال كتاب " كليلـــة و دمنة " لإبن المقفع.

وتجدر الإشارة في هذا المقام أنّ الشعر العربي القديم وظـــف كثيـــرا صورة الحيوان، مثل الفرس – الجمـــل – الظبـــي – الـــوحش – الطيـــر – الحمامة – أمّا الأدب الشعبي فيكاد لا يخلو من صورة الحيـــوان مـــن حيـــث الجاذبية و التشويق مثل " بقرة يتامى " و"السّابعة صغرونة ".

1– المصدر نفسه . ص 183 . (الكتب الهندية السابقة مثل : جاتاكا – هتوباديسيا -) المؤلف.

قريـــة التصّـــــوف:

إنّ المتتبع لمسار الرواية الجزائرية الحديثة يلمس فيها توظيف عناصر التراث الديني الإسلامي بأشكال وصور مختلفة، بعض النّصوص نجـد فيهـا إشارات قصيرة إلى العناصر التراثية الدينية وبعض النّصـوص نجـد فيهـا إشارات أكثر اهتماما من النص الآخر بحسب موضوعات الرواية والأسـاليب الفنية المستخدمة، بحيث كل كاتب أو مبدع روائي يوظـف هـذه العناصـر التراثية من منظوره الروائي الخاصّ. يبدو أن الكاتـب المسـتوعب للتـراث العربي الإسلامي لا يصّوره تصويرا فوتوغرافيا أو آليا جاقـا، وإنمـا يأخـذ الفكرة العامّة ثم يصوغها صياغة فنية إبداعية مشوّقة ويضـيف مـن خيالـه أشياء كثيرة. فالحديث عن التصوف يبقى حديثا عن فكرة تراثية عربية نعرفها جميعا، وكلنا كمثقفين ودارسين للتراث يوجد في مخزوننا الفكـري والثقـافي مثل هذه القيم والأفكار ... ولكن استخدمها في النّص الإبداعي تظـل عمليـة جمالية أدبية بحتة ويؤكد الدكتور علي عشري زايد هذا المجال علـى مـدى أهمية التراث في التجربة الأدبية. " كان التراث الصّـوفي واحـد مـن أهّـم المصادر التراثية التي استمدّ منها شاعرنا المعاصر شخصـيات و أصـوات يعبرّ من خلالها عن أبعاد من تجربة بشتى جوانبها الفكريـة و الروحيـة ... وحتـى السياسية والاجتماعيـة . " [1]

1- د. علي عشري زايد : استدعاء و الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر . دار الفكر العربي – القاهرة – 1997 . ص 105 .

وقد جاء في المعجم الوسيط :

- **التصّوف**: طريقة سلوكية قوامها التقشف والتحلّي بالفضائل لتزكو النفس وتسمّو الروح.

- **علم التصّوف**: مجموعة المبادئ التي يعتقدها المتصوفة والآداب التي يتأدبون في مجتمعاتهم وخلواتهم .

- **الصوفي**: العارف بالتصوف. و أشهر الآراء في تسميته أنه سمي ذلك لأنّه يفضّل لبس الصوف تقشفا.[1]

وللعلامة ابن خلدون رأي في هذا المجال: " قلت و الأظهر إن قيل بالاشتقاق أنّه من الصّوف وهم في الغالب مختصون بلبسه لما كانوا عليه من مخالفة الناس في لبس فاخر الثياب إلى لبس الصّوف، فلما اختصّ هؤلاء بمذهب الزهد والانفراد عن الخلق والإقبال على العبادة اختصوا بمآخذ مدركة لهم وذلك أنّ الإنسان بما هو ... "[2]، ثم يضيف قائلا حول كلمة التصوف: "وأصلها العكوف على العبادة و الانقطاع إلى اللّه تعالىوالإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذّة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة ... "[3]

يبدأ الحديث عن تجربة قرية التصوف في المتن الروائي في الجزء العاشر من الرواية فهو يتحدث عن المبادئ الصوفية ولم يذكر أسماء المتصوفة ولا عن الشعائر الصّوفية، وإنما فكرة تراثية وردت في كتبنا التراثية والتاريخية بينما الكاتب أضفى عليها خياله الروائي ليقدم لنا مشاهد روائية فيها نوع من صور السّحر القصصي. فقرية التصوف في المتن

1- المعجم الوسيط ص : 529 .
2– ابن خلدون : المقدمة . ص 517 .
3– المصدر نفسه : ص 517 .

الروائي كثيرا ما تتعرض للحصار والهجوم من جميع الجهات تطلق علـــيهم النار في وضح النّهار كما تعرّضت جميع البنات العذارى إلى الاعتـــداء مـــا عدا واحدة استطاعت الاختفاء عن الأنظار العدّو، وهي البنت العذراء التـــي تتحدث عنها الرواية في مواقع سردية أخرى وتصبح المـــرأة التـــي يحبّهـــا البطل.

أمّا سكان قرية التصوف فقد رفضوا مغادرة المكان وكـــان بإمكـــانهم الانتقال إلى القرى المجاورة، فبقاؤهم في الموقع هو حفـــاظ علـــى ممارســـة عاداتهم والإعلان فيه عن التصوف. وكانت العقوبة التي أنزلها الأعداء على المتصوّفة هي أنّ كل واحد منهم يبحث عن قنفـــذ، فـــانطلق ســـكان قريـــة التصوف إلى الغابات والأحراش للبحث عن القنافذ أما العقوبة الأخرى التـــي سلّطت على المتصوفة هي اقتلاع العيون، فأصبحوا لا يملكون أبصارا يرون بها، ممّا جعل "علي الحوات " يخاطبهم:

" أيّها الأصدقاء، يا أصهاري، أيها المتصوفون العمي قاطعه العمى، لقد ازداد هياجهم لسماع صوت علي الحوات.

- لو كانت لنا أعين لبكيناك، لو كانت لنا سيوف لافتديناك، لو كنا نمـــلا لعرضنا أنفسنا للدروس، لو كنا ذبابا لعرضنا أرواحنا للفناء، لـــو كنـــا حطبا لاشتعلنا، لو كنا نارا لانطفأنا.

أما و نحن، لسنا سوى متصوفة عمى، فلا يسعنا سوى الندب."[1]

1– الطاهر و طار : الحوات و القصر . ص 135 – 136 .

وبعد تسلسل الأحداث ويصبح علي الحوات خطيبا للعذراء التي هي من قرية التصوف تزداد العلاقة قوة وصلابة بين البطل وسكان هذه القريـــة ... ثم تجري معارك طاحنة بطريقة خيالية حيث يتم فيها إرسال الدخان الأســـود على المهاجمين وجيادهم فيتساقط الرجال الأعداء والفرسان الملثمون.

وبطريقة سحرية عجيبة يستعيد المتصـــوفة أبصـــارهم عـــن طريـــق الأطباء الذين يعملون مع علي الحوات وذلك باستخدام دواء خاصّ

" نعم كما قال كبير أطباء الأصدقاء، فإنّه ليس أجمـــل مـــن أن يـــرى الإنسان الأشياء، مهما كان الإنسان صوفيا، فإنّ النظر بالعينين، إلـــى جانـــب التمعن بالبصيرة، من أعظم ما خصّ به الإنسان، أيها الصوفية المضـــطهدون إنّ استعادة البصر قهر لمن أفقدكم إياه. " [1]

وفي قصّة " الفرسان السبعة " وهي قصة شعبية جزائرية توجد حادثـــة استعادة البصر بعد فقدانه.

النّـــــص:

" غدر الرّجلان بالأمير و رميا به في غياهب الصّحراء بعدما فقآ عينيـــه مقابل جرعتين من الماء .. ها هو تحت لهيب الشّمس المحرقة كفيف البصر يتلمّس الطريق فلا يعرف له دربا .....

1- الطاهر و طار : الحوات و القصر . ص 171 .

ولعلاج عينيه فكرّ اللّقلق وهو يقف على إحدى رجليه الطويلتين على كيفية مساعدته على استرجاع نور البصر ، فأشار نحو أوراق الشجرة وهو يقـــول للأمير:

- انهض وخذ من أوراق هذه الشجرة، اطحنها بأضراسك حتّـــى تصـــير كالمضغة ثمّ ضعها على عينيك وستشفى.... وبفضـــل هـــذا الطـــائر وصغاره استعاد الأمير بصره وعادت إليه قوّته .." [1]

وبطبيعة الحال فإنّ حادثة فقدان واستعادة البصر في القصة الشعبية تختلـــف عن الحادثة فقدان واستعادة البصر في الرواية من حيث الحكاية، كـــلّ نـــصّ وظف الفكرة أو الموضوع بشكل خاص.

فضـــــــــاء الوادي:

للوادي أهمية كبيرة في حياة الإنسانية نظرا للمنافع التي تعـــود علـــى الإنسان على ضفافه تنبت الأشجار ومنه تشرب الماشية وفي باطنه عادة مـــا يكون مليئا بالأسماك فثمة علاقـــة شـــعبية بـــالوادي مـــن حيـــث الفلاحـــين والحطابين والرعاة، فالنساء يغسلن الأثواب والصوف والأغراض المنزليـــة. فالرعاة يوردون أنعامهم من ماء الأودية وسكان البادية يستفيدون من مائه من حيث الشرب والاستحمام[2] . فالوادي في نظر الدكتور عبد المالك مرتاض يعد عنصرا من عناصر التراث الشعبي وقد تم تحليلا حول هذا الموضـــوع فـــي

1– رابح خدوسي . ع. ب . المعمورة : حكايات جزائرية . ص 77 . 78 .
2- عبد المالك مرتاض : عناصر التراث الشعبي في اللاز ص 78 –79.

دراسته لرواية اللاز للطاهر و طار، واستشهد بالمثل الوارد في الرواية « ما يبقى في الوادي غير حجارو ".

و مفهوم الوادي في رواية « الحوات والقصر » يطغى عليه الجانـــب الحكائي الشعبي السحري، فهو ليس بـــالوادي العـــادي وإنمـــا هـــو « وادي الأبكار »، تستحم فيه الجنيات، و في موقع آخر من الرواية (فـــي الصـــفحة الأولى) الحديث عن الحواتين والسلطان و الوادي، و علاقة الوادي بالمـــاء علاقة حميمة، لأن الوادي يرمز إلى المـــاء والمـــاء يحمـــل دلالـــة الحيـــاة والاستمرارية، فالحوات البطل يقتـــــات بمـــاء يعـــود عليـــه الـــوادي مـــن الأسمـــاك، ومعظم الحواتين.

والسمكة التي اصطادها البطل من الوادي هي سمكة مسحورة حملتهـــا الجنيات من نهر الأبكار لتقديمها إلى علي الحوات كمساعدة له ليأخذها إلـــى السلطان. فثمة تعاون مشترك بين الجنيات الخيرة والسمكة المسحورة بالوادي وعلى الحوات. وهذا ما جعل علي الحوات يخاطب السمكة:

" أعلم أنك لست من هذا الوادي، وأن المقادير هـــي التـــي أرســـلتك فافعلي أيتها السمكة الجميلة ما أمرت به."[1]

" وهذا الحيز العجيب الذي نلفيه يتشكل من قطع كثيـــرة ذات ألـــوان وأحجام وأشكال وأوزان ..... قابلا للبقاء والمكوث حيث هو لا يريم.

ومن العسر نقله أو الاتفاق به، لما ذكرنا من عسر في النقل ومشقة في الاحتمال. وإذن فإن هذا الحيز الفني هو الذي أوحى إلى المبدع الشعبي باتخاذه رمزا للبقاء والدوام وعنوانا على الأصالة والشرعية النابتة من نفسها والناشئة عن نفسها ..... "[1]

1- الطاهر وطار : الحوات والقصر ص 27.

وإذا لجأنا إلى الاستفادة من وظائف بنية الحكاية لدى الباحث فلا ديمير بروب فإننا نجد الوادي يقدم و ظيفة أداة سحرية تقدم للبطـــل ليســـتعين بهـــا لتحقيق الغرض المنشود أو الهدف الذي يسعى إليه.

1- عبد المالك مرتاض : عناصر التراث الشعبي في اللاز : ص .81

قراءة الناقد الأعرج و اسيني لـــرواية الحوات والقصر. الطاهر وطار

إذا كنا تحدثنا فيما سبق عن استقبال الكتـــاب المبـــدعين فـــي القصـــة والرواية والشعر والمسرحية مستخدمين ما تلقوه واستقبلوه مـــن عناصـــر تراثية كثيرة عبر التراث الأدنى الشعبي الشفهي والمكتوب والتراث الفني وعبر كثير من العناصر التراثية الأخرى ... وهـــذا ممـــا جعـــل بعـــض الباحثين والكتاب يخصصون عناوين مثل:

« أثر الأدب الشعبي في الأدب الفصيح » للدكتور حلمي بدير.

واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر » للـــدكتور علي عشري زايد.

و« أثر التراث العربي في المسرح المعاصر » للدكتور ســـيد علـــي إسماعيل.

و« الأدب المقارن » للدكتور محمد غنيمي هلال.

وكلها تشير بشكل أو بآخر كيف قرأ كاتب أو شاعر معين هذا التـــراث ثم وظفه بطريقته الإبداعية الخاصة ليكتسب أسلوبه الخاص و موضوعاته المستقلة للتعبير عن أفكار أو دلالات أخرى.

ونستطيع القول في هذا المجال أن النص الإبداعي إذا كان مستغلا لعناصر التراث فهو موضوع بين قراءتين:

1- قراءة الكاتب المبدع (استقبال أو تلقي قبل الكتابة).

2- قراءة الناقد للنص الإبداعي (قراءة أو تلقي بعد كتابة النص).

وإذا تتبعنا الدراسة النقدية التي خصصها الأستاذ الباحث الأعــرج واســينى حول رواية الحوات والقصر فإننا نستطيع القول أنه نظر إلى النص وقرأه مــن الزاوية السوسيولوجية والفكرية بشكل كبير مستخدما عدة مصــطلحات مثــل: الطبقة البورجوازية، النضال، الواقعية الاشــتراكية. العلاقــة بــين الجمــاهير والبناء الأسطوري للرواية ....التأزمات الرأسمالية.

والنصوص النقدية الدالة على ذلك تتضح من خلال ما يوضحه حول البطــل على الحوات:

إن رحلة علي الحوات:« هي رحلة وعي بشروط وجوده الإنساني التي مــن خلالها تتكرس مواقفه الخيرية، و يضطر بالمقابــل حــين يصــطدم بــالواقع المعقــد، إلى تصحيح مواقف سابقة ربما كانت قد بنيــت علــى مجــرد النيــة الحسنة، والسياسة لا تحتمل ذلك. وقد اختار الطاهر وطار نموذجه الأدبي فــي اعتقادي لسببين:

1- أن عليا، إنسان نقي من حيث جوهره، وغير متسخ اجتماعيا، ويملك كافــة إمكانات التطور في الاتجاه الصحيح، فهو مادة خام قابلة للتشكيل.

2- هو من فئة البورجوازية الصغيرة الطموحة إلى تغيير مواقعها نحو الأحسن بدون السقوط .

والطاهر وطار لم يطرح نموذجه مؤدبي بشــكل واضــح. فــإذا كانــت الإيديولوجيا هي مجموعة متكاملة ومتناســقة مــن الآراء والأفكــار السياســية والقانونية والأخلاقية والفنية والفلسفية، فإننا نجد لكــل مــن الطبقــة العاملــة والرأسمالية منهجها الفكري المتميز، باعتبارهما قطبي الصراع الرئيسيين.أمــا البرجوازية الصغيرة، فبحكم وضعها الوسطي وطابعها الانتقالي فــإن نظرتهــا مشوبة بخليط من الأفكار المتناثرة، وهي لا تستطيع تبني المنهج الفكري لأحــد

قطبي الصراع، لأن أحدهما يقود إلى القضاء علـــى الملكيـــــة والاستغــــــلال كليـــة، والآخر يؤدي إلى زيادة تمركز و سلطة رأسمال مما يهددها بالضـــياع والخراب. إنها تلتقي مع الجماهير بصفتها مستغلة تخشى التنظـــيم الرأســـمالي للإنتاج.

كما أنها تتمسك بنظام الملكية الخاصة وتخـــــاف الجمـــــاهير بصفتهــــا مالكة، وما من هنا فتكرس هذه الشريحة، ليس في وجـــود إيديولوجيـــة ثالثـــة خاصة بها، إذ لا يمكن أن توجد إيديولوجية غير طبقيـــة أو فـــوق الطبقـــات ..... »[1]

إن أدوات القراءة التي استخدمها الناقد الأعرج واسيني في تحليـــل الـــنص الروائي « الحوات و القصر » هي واقعية اشتراكية، وقد شاع اســـتخدام هـــذا المنهج في الزمن الذي كتب فيه هذا النص النقدي. وقد تجلى لنا من خلال هذا المقطع النقدي ما يلي :

- وصف البطل الروائي في إطار الوضع الطبقي، على أساس أنه من شريحة اجتماعية متوسطة تسعى إلى تغيير موقعها إلى الأحسن.
- التأكيد على فكرة الصراع الطبقي بين الطبقة العاملة والرأسمالية من خلال أساس الإيديولوجيا الاشتراكية، ثم الاستفاضة في الحديث عن هذه الأفكار.
- محاولة تصنيف النص الروائي ضمن الأدب الروائي الاشتراكي وقد تجلـــى ذلك في قوله: « فاختيار الشخوص، وجعلهم يتحركون وفق قنـــاعتهم، ضـــمن رقعة إبداعية معينة هو جزء من الأجزاء التي تشكل المنهج الإبداعي الواقعي الاشتراكي، الذي يتبناه الطاهر وطار. وهذا لا يعني أبدا أن المنهج هو عبـــارة

1- الأعرج واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية المؤسسة الوطنية للكتاب 1986.الجزائر ص 579-.580.

عن متاهات مغلقة، يتحرك فيها أبطـــال الرواية عبثـــا. على العكـــــس مـــن ذلك، فهي من أكثر الأشكال الإبداعية حرية...فهي ليست نظريات تسقط علـــى شخوص عمل روائي ما، بقدر ما هي قدرة هؤلاء الشـــخوص ذاتهـــم علـــى التطور نحو المنظورات الأكثر علمية.... »[1]

وإذا كان رقم سبعة من ضمن عناصر التراث الشعبي والآداب الشعبية العربية وغير عربية الذي ميز الرواية في معظم أحداثها السردية وتفاصـــيل الحكايات الجزئية فإن الناقد الأعرج واسيني لم يوجه قراءته إلـــى العنصـــر الشعبي بشكل تحليلي ومستفيض. فعن القرية السابعة يتحدث:

« فالقرية السابعة، بناء على ما سبق، هي النموذج المطلوب، لأن كل مواقفهـــا من القصر هي في النهاية النتاج الطبيعي لتجربتها القاسية التي كانـــت مجبـــرة على عيشها. وكان بإمكانها، أن تفرض تجاربها على باقي القرى ولكن ذلك لـــم يكن لعدم نضج العملية التاريخية أولا.... ولكنها تدرك مســـبقا أن الأخلاقيـــات السائدة في القرى، هي أخلاقيات استغلالية إقطاعية.. »[2]

ولا يعني أبدا أن هذه القراءة النقدية تحمل الجوانب السلبية وإنما هي تظل قراءة نقدية قائمة في حد ذاتها أراد فيها الناقد (القارئ) التركيز علـــى جوانـــب معينة فقط، وهذا جوهر استراتيجية القراءة للنص الإبداعي. والقرية السابعة كما أشرنا سابقا- من حيث احتوائها على العناصر الســـحرية والعجائبيـــة وكيـــف أضفى عليها الطابع السحري والعجائبي تمثل أيضا قراءة تراثية و جمالية للبناء السردي وليست فقط قراءة إيديولوجية.

1- المصدر نفسه ص .580

2– المصدر نفسه ص 583 .

ولعل ما لا تجدر إليه الملاحظة هو أن القراءة النقدية اتجهت أيضا إلى التركيز على البطل الروائي أو الشخصية الروائية أكثر من غيرهـــا مـــن الأحـــداث أو الشخصيات ونستطيع التبين من ذلك مـــن خـــلال الإشـــارة إلـــى ذلـــك عبـــر الصفحـــات:

« يتخذ على الحوات، من خلال رحلته –رحلة الوعي- كافة أبعـــاده التاريخيـــة حتى الأسطوري منها الذي يضخم الشخصي حد التأليه، على اعتبار أنها حاملة أحلامها وهمومها إلى القصر. فعلي بهذا المعنى أداتها لاكتشاف غموض الواقع ورؤيته عن قرب.... »[1]

وفي موقع نقدي آخر يقول:

« وعلى الحوات بهذا المعنى، ليس أكثر من ذلك الخيط الـــرابط بـــين كافة أحلام الرعية المقهورة، و الأداة الاستكشافية عما خفي من الأمور، يعني الوعي التاريخي بالشروط الموضوعية للوجود الإنساني. من هنا يتخذ علـــي الحوات بعده التاريخي، ليصبح هو التاريخ بكل التناقضات التـــي تنمـــو فـــي رحمه.... »[2]

ففي هذا المقام يتم الربط بين البطل علي الحوات المناضل وأحلام الطبقية الاجتماعية المقهورة..ثم الأبعاد التاريخية والشروط الموضوعية، بل هو التاريخ حسب الناقد بكل التناقضات.

ثم يردف الناقد وهو يتحدث عن علي الحوات:

1– المصدر نفسه ص 583 .
2– المصدر نفسه ص 584 .

« فبروز علي الحوات في هذا الظرف كان من أهم العوامل التي يمكنهـــا أن تسهم في هدم القصر وتقويض قوته...فمسألة علي الحـــوات، إذن لا يمكـــن فصلها عن شروطها التاريخيـــة، التـــي يركـــز عليهـــا الطـــاهر وطـــــار بإصـــــرار، و عن الظروف الاجتماعية التي تعيشها الرعية يوميا، و عـــن تفاصيل حياتها الصغيرة... » [1]

ويستمر الناقد في قراءة النص بنفس الرؤية وبنفس التركيز على البطل.

« وبقدر ما هو رمز تاريخي أصيل، متفان من أجل المصلحة العامة، يتخذ بعده الشعبي ليصبح حلما بديلا لهذه الهموم التي يعانونها يوميا مـــن خـــلال عيشـــهم لتفاصيل الحياة حتى يصل درجة التأله و يتشكل في صورة هو ذاتـــه لـــم يكـــن يتخيلهـــا...ومع ذلك فعلـــي الحـــوات، رجـــــل بســـيط، صـــنعته الظـــروف التاريخية، وصنعته الرعية. فهو بمثابة الحلم القادر علـــى التغييـــر الاجتمـــاعي وتبديل الأوضاع. علي نموذج تاريخي. لم يسقط من فوق... »[2]

وتتميز قراءة الناقد الأعـــرج واســـيني فـــي هـــذه الدراســـة باســـتخدام المصطلحات للواقعية الاشتراكية في كثير من الرؤى والمواقع عند شرحه للبطل أو الحدث الروائي، وهو التزام نقدي بوجهة نظر معينة وإيمان عميق بالزاويـــة الفكرية التي يتبناها. ومن هنا فإن القراءة ليست إسقاطات عشوائية على الـــنص الروائي أو الإبداعي وإنما هو اختيار واع ومقصود.

ولا غرابة في أن يستمر الناقد واسيني في كثير مـــن الصـــفحات بـــنفس السياق ونفس التحليل.

1- المصدر نفسه ص 585 .

2- المصدر نفسه ص 586 .

« إن مشقة النضال هي وحدها الكفيلة بإلغاء الجانب السلبي في البرجوازيـــة الصغيرة، وإبعادها بذلك عن السقوط. فعلي الحوات على الرغم مـــن تصـــوراته المحدودة، فقد غامر بكل شئ من أجل كل شئ. مع العلم أنه في الجوهر لا يكسب إلا حب الرعية، وقدرته على العمل، وصنارته، و حلمه في حياة أسعد وأفضل.

والقرى السبع تجسد أشكال الوعي التي مر بها علي الحـــوات فـــي رحلتـــه النضالية القاسية... »[1]

وتتجلى الطروحات الاشتراكية في القراءة النقدية للباحث واسيني في كثيـــر من المواقع السردية والدعوة الجماهيرية للأخذ بزمام الأمور وحل مشاكل الشعب.

يقول: « فالسلطة الجماهيرية، هي التي ستطرح نفسها كبديل اجتماعي وهي التي ستقوم بحل مشاكل الشعب المكدسة، على الرغم من بعض التناقضات الثانوية التي تسود القرى السبع. و هذا الموقف ذاته الذي أعاد إنتاج علي الحـــوات ذاتـــه وعمق وعيه و دفعه إلى تحقيق القفزة النوعية.. » [2]

وإذا كان الناقد واسيني قد تطرق إلى فكرة البطـــل الروائـــي مـــن الزاويـــة الواقعية الاشتراكية، فإن قراءته النقدية تطرقت أيضا إلـــى البنـــاء الأســـطوري للرواية، واعتبر أن الأسطورة تعد عنصرا فـــي معظـــــم الأعمـــــال الأدبيـــة الروائيـــة، يقول: « نخلص إلى النتيجة المهمة و هي أن الأسطورة لم تستنفذ كل طاقاتها الإبداعية، فما تزال حتى الآن أعظم الأعمال الواقعية الاشتراكية ترتكـــز عليها وعلى الأبعاد الجمالية، التي يمكن أن تضيفها على الإبداع... » [3]

وقد أشار الناقد منذ بداية الدراسة إلى مصطلح الأسطورة، ولكن يظل هـــذا المصطلح في رؤيته ناتج عن التناقضات الاجتماعية لتجسيد الصراع الطبقي

1- المصدر نفسه ص 587 .
2- المصدر نفسه ص .589
3- المصدر نفسه .589

« ومع انتهاء الرواية تتكون لدينا قناعة جوهرية هي أن الأســطورة ليســت وليدة الفراغ كما تحاول بعض الأوساط تأكيد ذلك، وإنما هي الوليد الطبيعـــي للتناقضات الاجتماعية نفسها... »[1]

1- المصدر نفسه .575

قراءة الناقد عبد القادر بوزيدة لرواية « الحوات والقصر »:

لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتفق النقاد كقراء للنصوص الإبداعية أن يجمعوا على قراءة نقدية موحدة، لأن القراءة ستظل تحمــل بصــمات صاحبها أولا ومستويات إدراكه الفكرية والجمالية والذوقية.

ثانيا: الاختلاف في استخدام أدوات المنهج في الدراسة التطبيقية. لأن القراءة ليست منهجا محددا، و إنما هي مجرد فكرة أو نظرية تسمح بتعددية القراءة للنص الواحد.

وبدون شك فإن قراءة الناقد عبد القادر بوزيدة ستختلف عن قراءة الناقد الأعرج واسيني. يبدأ الناقد القارئ في دراسته للرواية بعملية مقارنة أدبيــة بين رواية الحوات والقصر وبعض الروايات الجزائرية من حيث توظيــف المادة السحرية لبناء عالم الرواية فهي تشترك فــي نظــره مــع الجازيــة والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة، ورواية ألف وعام من الحنــين لرشــيدة بوجدرة. وإذا كان الناقد الأعرج واســيني اســتخدم مصــطلح الواقعيــة الاشتراكية فإن الناقد بوزيدة استخدم مصطلح الواقعية السحرية ويضــرب مثالا على ذلك الروايات الأجنبية التي ظهرت في أمريكا اللاتينيــة ويقــدم نموذج الكاتب الروائي « غارثيا ماركيز » في روايته « مائــة ســنة مــن العزلة » التي جسدت فترة تاريخية لكولومبيا فجمعت بين المادة الســحرية والمادة التاريخية.. ثم يستطرد في حديثه في إطار المقارنة الأدبية فيرى أن الروائي الطاهر وطار نسج روايته بعناصر شبيهة بتلــك العناصــر التــي توفرت في رواية « ألف ليلة و ليلة من حيث الســحرية والعجائبيــة مثــل

الفرسان الملثمون والسمكة السحرية ذات التسعة والتسعين لونا والحـــراس والسلطان والماء الذي ينشق كما انشق البحر لموسى.- عليه السلام.[1]

ثم يستخدم مصطلحا نقديا آخر هو«عالم العلـــم الخيـــالي» وهـــو يشـــرح مضمون الرواية المكونة من العناصر السحرية العجائبيـــة التـــي تـــذهب بالقارئ بعيدا عن الواقع المعاصر ولكن هذا لا يعني أن الكاتـــب لا يريـــد التعبير عن الجوهر الواقعي التاريخي للمجتمع [2] ونلاحظ في هذا الصـــدد أيضا استخدام مفهوم السحرية العجائبية لدى الناقد عبد القادر بوزيدة فـــي حين استخدام الناقد الأعرج واسيني مفهوم الأسطورة وعلاقتهـــا بالجماليـــة الثورية. بينما نجد كل منها استخدام مفهوم «رحلة الوعي» للبطـــل علـــي الحوات.

ويركز الناقد في قراءته النقدية على مصطلح الراوي أو السارد متبعـــا في ذلك عنصرا مهما من عناصر التحليل السردي للنص، وقد أسهب فـــي الحديث عن هذا الموضوع في كل التفاصيل مستشهدا في ذلك بالنصـــوص السردية الواردة في الرواية.

يشير في بداية هذا الموضوع إلى وجود عدد كبير من الرواة من خلال الحوار بين الشخصيات أو السرد المباشر أو الحوار الداخلي، حيـــث تقـــوم شخصية واحدة أو عدة شخصيات برواية أجزاء من الأحداث، و عادة مـــا تكون شخصيات برواية أجزاء من الأحداث، وعادة ما تكون شخصيات

1- عبد القادر بوزيدة : الحوات والقصر .رحلة علي الحوات أم رجلة لوعي دراسة نقدية كتاب ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الثالث 2000 ص 161.-162.

2- المصدر نفسه ص 162

في حالة الاستماع فتستمع لرواية الراوي ثم تطرح عليه أســئلة لإضـــافة التفاصيل.[1]

وبعد ذلك يتحدث عن فكرة « الراوي– المؤلف » الذي يعلم أشياء كثيرة لا تعرفها الشخصيات الأخرى أو الرواة، وفي كل مرة يتســلل إلـــى وعـــي الشخصيات وبواطنهم و يعرض لنا أشياء خفية غير معروفة.و يســتدل فـــي ذلك برحلة البطل علي الحوات إلى القصر وما شاهده هنـــــاك، ومـــا هـــي الأحداث التي وقعت له ولكن البطل لم يبح لهم بالحقيقـــة، كما حاولت القرية السابعة معرفة الحقيقة، إلا أن علي الحوات يركن إلى الصمت، وحاول الأباة أيضا معرفة السر وما وقعت له من الأحداث داخل القصر.[2]

ويرى الناقد أن الراوي- المؤلف هو الذي يكشف عن الحقيقـــة: « أمـــا الراوي-المؤلف- فقد كشف سر ما وقع بواسطة نفس الطريقة التي استخدمها في المرة السابقة ولكنه لم ينتظر هذه المرة ، بل رتب مباشـــرة بعـــد حـــوار الأباة مع علي الحوات مشهدا يلجأ فيه إلى طريقة الاستبطان ويستخرج السر الدفين » [3]

ويتطرق الناقد إلى مصطلح آخر:«المناوبة» « Relais Des Narrateurs » بحيث كل راو يقدم حكاية عن راو آخر وهو ينقلها بدوره إلى راو آخر وهكـــذا نجد أنفسنا أمام عدة رواة .

ويوضح ذلك من خلال الرسم و شخصيات النص [4]:

1- المصدر نفسه ص 164.
2- المصدر نفسه ص 164-165.
3- المصدر نفسه ص 165.
4- المصدر نفسه ص 166-167.

بستاني القصر	جار الحوات	خال الحوات	الراوي- المؤلف
↓	↓	↓	↓
راو أول	راو ثان	راو ثالث	راو رابع

ويلعب الراوي- المؤلف دورا سرديا مهما في التسلسل الحكائي، حيث تكثر الحكايات والروايات على لسان الرواة وفي النهاية يتدخل الراوي المؤلف ليقرر ما هو صحيح. ويتدخل الراوي ليس بغرض التحيز لحكاية على حساب حكاية أخرى، وإنما يستنتج من تعدد الروايات وتشعباتها.[1]

ويستدل بذلك بشاهد من النص[2]:

« الصحيح في كل ما قيل، أن علي الحوات حصل على سمكة تزن سبعين رطلا، ذات تسعة وتسعين لونا، لا يفرق من يراها بينها وبين الأولى، حملها على البغلة وامتطى الجواد، وقصد القرى يطلب غير ما طلب في المرة الأولى.. »[3]

إن الظاهرة التي أشار إليها الناقد عبد القادر بوزيدة موجودة بكثرة في متن النص الروائي. ففي الفصل رقم8، نورد مثالا باختصار حيث يبدأ:

« -يقال أن علي الحوات عمل بنصائح مرافقة .....

- يقال أنه مر في الليل ....

- يقال إنهم ما إن سمعوا بمقدمه....

1- المصدر نفسه ص .167

2- المصدر نفسه. ص 167.

3- الطاهر وطار: الحوات والقصر. ص211.

- يقال إنه مر في وضح الشمس.....
- يقال أنه دخل القرية راجلا.......
- يقال أنه عندما بلغ مدخل القرية أنزل السمكة......
- يقال أن السمكة عندما أنزلها علي الحوات.........
- يقال أن علي الحوات مر على القرية............
-يقال أنه عند مدخل قرية بني هرار »[1]

ثم يتدخل الرواي- المؤلف[2]: « المهم.المهم أن علي الحوات مـــر علـــى قرية بني هرار و لم يصبه لا هو ولا سمكته أي أذى.. »[3]

وقد أشار الناقد إلى . كثير من مثل هذه النماذج في دراسته[4].
وبعد التطرق إلى مصطلح الراوي وعلاقته بالمؤلف والأحداث ينتقل الناقد إلـــى مصطلحيين نقديين آخرين لهما أهمية خاصّة في الدراسة السردية للنّص و هما:

1- **الإخبـــار**[5]:

وفيه يعرض الراوي المؤلف حكاية الأحداث والتعريف بالشخصـــيات عن طريق الاختصار أو الإطالة أو التعليق والتحليل [6] ثم يقدّم لنا شاهدا سرديا من الرواية:

1- رواية الحوات والقصر : ص 56- إلى 59 .
2- عبد القادر بوزيدة: رحلة علي الحوات(كتاب الملتقى الثالث) ص 165.
3- الرواية ص 59 .
4- عبد القادر بوزيدة: الحوات والقصر. رحلة علي الحوات أم رحلة الوعي.كتاب الملتقى الثالث بن هدوقة.ص 167.
5- المصدر نفسه. ص 169.
6– المصدر نفسه. ص 169 – 170 .

" تراجع علي الحوات ووضع مثل باقي المتجمهرين يـــده علـــى خـــده، وراح ينصت بكل جوارحه. تخلص العازف من الشعــور بسيطــرة مــن حـــــوله عليه، و خلص إلى نفســه يكــرع منهــا. شـــعر النـــاس، اعتــراهم ضـــيق واختناق...مرّت يد حنون على جراحهم تواسيها" [1]

2 - التمثيل[2]:

وهو عبارة عن عرض المشاهد الروائية والحوارات، وقد أخــذ مســـاحة كبيرة من الرواية [3] ويقدم لنا مقطعا سرديا من الرواية:

" وما الفرق بين اللّصوص والأعداء ؟ "

تساءل أحدهم، فأضاف آخر:

- نعم لا فرق بين اللّصوص والأعداء ...
- أهاه. رجعتم لكلامي. هنا يمكن الفرق.

قال الحوات الآخر، فتساءل آخر:

- نعم اللّصوص شيء و الأعداء شيء آخر. لكن ما علاقة جلالته بهم" [4].

3 - طريقة تتراوح بين الإخبار والتمثيل [5]:

مثل رواية الأحداث بالأسلوب الخاصّ ثم يعرض حوارا مباشرا:

ومن المصطلحات النقدية الموظف في القراءة أو الدراسة النقدية:

1– الرواية ص 187 . (الشاهد للناقد بوزيدة كتاب الملتقى الثالث ص 170) .
2- عبد القادر بوزيدة: رحلة علي الحوات (كتاب الملتقى الثالث) ص 169.
3– عبد القادر بوزيدة كتاب الملتقى . ص 169 .
4– الرواية ص 10 (الشاهد للناقد بوزيدة كتاب الملتقى الثالث ص 170) .
5- عبد القادر بوزيدة: رحلة علي الحوات (كتاب الملتقى الثالث) ص 170-171.

بنية الزمن ثم بنية المكان.

1- بنية الزمن[1]:

- بعض الفصول فيها التتابع الزمني الخطي مثــل الفصــلين الخــامس والسادس .
- التتابع الزمني بين الفصلين الثالث والرابع.
- اختراق التتابع الزمني في الفصل الأول، حيث تبدأ الأحداث عند نقطة معينة

(الحواتون يصطادون السّمك ويتجاذبون أطراف الحديث ....).

- استخدام تقنية الاسترجاع في بعض الفصول (استرجاع أحداث ماضية) حيث التناوب في حركة الرواية بين الماضي والحاضر، أو اســترجاع داخل استرجاع.[2]

2- بنية المكان[3]:

جاءت أحداث القصة في نظر الناقد على شكل انتقال من مكان إلى مكــان آخر.والمكان الذي تقع فيه الرواية هو القرى السّبع – الــوادي – القصــر – مراكز الحراسة. ثم القيام بعملية شرح مميزات هذه القرى السبع حســب مــا وردت في الرواية.[4]

1– عبد القادر بوزيدة . كتاب الملتقى : ص من 171 إلى 174 .

2-المصدر نفسه. ص 172-173-174:

3– المصدر نفسه ص : 175 .

4- المصدر نفسه.ص 175-176:

وفي النهاية يستخدم مصطلح "النموذج السردي" تحدث فيـــه عـــن الوضـــعية البدئية،والتغيير، الوضعية المؤقتة، قوّة الحلّ، والوضعية النّهائية التي مـــرّت بها مراحل الرواية.[1]

1- المصدر نفسه ص 178 إلى 183.

قراءة النـاقد "علال سنقوقة" لرواية الحوات والقصر:

يقوم الناقد علال سنقوقة كغيره من الناقدين الأعرج واسيني وعبــد القــادر بوزيدة بملخص عن الأحداث الروائية:

- الحديث عن البطل علي الحوات الذي يقرر اصــطياد ســمكة وينــذرها لــه بمناسبة نجاة السلطان من محاولة الاغتيال.
- التمكن من اصطياد السمكة ذات حجم عظيم وألوان كثيرة.
- مرور علي الحوات بالقرى السّبع ذات المواقف المختلفة.
- القيام بالرحلة إلى القصر.
- الوصول إلى القصر في آخر المحاولات بعد أن فقد يديه ولسانه ثم يكتشف في الآخر أنّه لم يقابل السلطان وإنّما قابل إخوته الثلاث ... [1]

استخدام المصطلحات النقدية لدى الناقد (كقارئ).

الغرائبية [2]:

- تقوم الرواية على أسلوب خرافي أسطوري، ونصها مغلق يقوم على علاقات غير معقولة منطقيا ويوجد إحساس بالغرابة.
- تبدو الغرابة على شخصية البطل علي الحوات، فسلوكه قوبل باستغراب مــن قبل القرى السبع وحاشية السلطان، لأنّ كل زيارة إلى الســلطان قــد تفسّــر

1– علال سنقوقة : المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية . منشورات الاختلاف – جوان 2000 . ص 110 إلى 113 .
2– المصدر نفسه ص 115 .

تفسيرا آخر ... ممّا خلق الرؤى الاستغرابية تجاه الفعل الذي نواه، فهو بطـــل طيب ساذج من طبقة فقيرة.[1]

وفي قراءتنا لهذا التعليق نلمس أنّ الناقد استعمل مفردة "أسطوري" [2]وهـــو يشترك في هذا المجال مع الناقد الأعرج واسيني، كما أشـــار إلـــى مفـــردة "الغرائبية" ويشترك في هذا المجال مع الناقد عبد القادر بوزيدة كما ورد فـــي سالف الذكر.

اللّغز الغامض [3]:

يستخدم الناقد هذا المفهوم في تحليله للنّص الروائي، فهو يشير في هذا السياق إلى أنّ الرواية تنطلق من اللّغز يقول: "ولذلك فـــإنّني أرى الغمـــوض هنـــا، ذا قيمة فنية واضحة، من حيث أنّه يشـــوق القـــارئ أكثـــر لمتـــــابعة القـــراءة، كما يجعله يفكر في تأويل بعض العناصر الفاعلة في النص للوصول إلى الحقيقة .. " [4]

الحكاية المكررة [5]:

يرى الناقد أنّ الرواية تضمنت حكـــــايات كثيـــرة ذات مضـــــامين مختلفـــة، فالنّص يقوم على حكايات مكررة ببناء واحد. وفي هذا السياق يشير

1- المصدر نفسه. ص 115-116.
2- المصدر نفسه. ص.
3– المصدر نفسه ص 117 .
4– المصدر نفسه ص 177 .
5– المصدر نفسه ص 118 .

أيضا إلى قصة علي الحوات في محاولاته المتتالية من اصطياد الســمكة إلـــى المرور بالقرى السبع والعقوبات التي تلقاها ثم الوصول إلى الهدف ...[1]

البناء التراثي[2]:

يتحدث الناقد في هذا العنصر إلى مدى احتواء النّص على العناصر التراثية وهو يشترك تقريبا مع الناقد بوزيدة في الإشارة إلى "ألف ليلة و ليلة" ووجــود العناصر المشتركة بينها وبين الرواية. ثم الحديث مرّة أخــرى عــن الجانــب العجائبي والسحري. كما تحدث عن رقم سبعة في كلا النّصين.[3]

غياب السياق[4]:

" ... الحقيقة الأولى المتجلية في هذا النّص، هي غياب السياق الذي يمكــن أن نربط به دلالات النّص الداخلية، فليس هناك ما يشير إلى ارتبــاط الروايــة بواقع خارجي "[5] ... ثم يستطرد قائلا:

" ويمكن القول إنّ معاني النّص مرتبطة بالدولــة الـــوطنية والعـــربية الحديثـــة. "[6]

1- المصدر نفسه. ص 118.
2– المصدر نفسه ص 119 .
3- المصدر نفسه. ص 119-120.
4– المصدر نفسه ص 121 .
5- المصدر نفسه. ص 121.
6– المصدر نفسه ص 121 .

قراءة الناقد حسين خمري للحوات والقصر:

يشير الناقد خمري في كتابة" فضاء المتخيل"أن القراءة ليست ثابتة، وهي تملك قابلية التغير كلما غيرنا الأداة النقدية والمعرفية التي يتعامل بها الناقد لتحليل النص الأدبـــي، هذا النص الذي يمارس الهروب والفرار عند كل قراءة. وتظل هذه القراءة تحمل قيمة في ثقافة ما تختلف عن قيمة ثقافة أخرى.[1]

ثم بعدها يؤكد على أنه لا يمكن الفصل بين القراءة والمجتمع، لأن القراءة تقوم على سياقات فكرية وأشكال تعبيرية للمجتمع[2]. ومن هذا المنطلق فهو يعترف بتعددية القراءات للنص الأدبي الواحد سواء أكان في المجتمع الواحد أي في الثقافة الواحدة أو في الثاقافات المتعددة.

يتناول الناقد خمري رواية الحوات والقصر من الناحية البنيوية دون تقديم أحكام نقدية أو جمالية عليهما، ثم يشير إلى نقطة مهمة وهو أن النص ينتقل القارئ إلى الفكر الشعبي والأسطوري[3]، وهي النقطة الأساسية التي حاولنا معالجتها من خلال موضوع تلقي الطاهر وطار للحكايات الشعبية وتوظيفها في المتن الروائي ويفرق الناقد بين مصطلحين هما: البناء و البنية.

فالبناء هو علاقة النص الروائي بمجموع النصوص الأدبية التي سبقته والتي تتزامن معه ويقابله بمصطلح آخر شبيه له هو"المعمار أي كيفية عرض الفصول والأبواب. بينما البنية تهتم بالجانب الداخلي للنص والعلاقات والترابطات بين الأحداث. [4]

1- حسين خمري: فضاء المتخيل ص .68
2- المصدر نفسه ص .68
3- المصدر نفسه. ص 189 .
4- المصدر نفسه ص .193

فـــ "البنية السطحية تتكون أساسا من خمسة أنساق سردية"[1] هي:

1- **ما قبل الرحلة:** عرض الأجواء والشائعات عن الليلة الليلاء، ثم نذر علي الحوات لاصطياد السمكة العجيبة.

2- **الرحلة الأولى:** رحلة البطل علي الحوات إلى فضاء القصر عبر فضاء القرى السبع والتعرف على قضاياهم وشؤونهم.

3- **الرحلة الثانية:** السفر والرحلة إلى القصر مرة ثانية، مع حمله هدية السمكة.

4- **الرحلة الثالثة:** رحلة البطل إلى القصر للمرة الثالثة مع سبعة أعضاء كل عضو يمثل قرية.

5- **ما بعد الرحلة:** تمثل الأقاويل حول مصير علي الحوات.[2]

وإذا ما أجرينا مقارنة بسيطة بين الناقد عبد القادر بوزيد والنـــاقد حسين خمـــري، فإن الأول استخدم مفهوم الرحلة من ناحية المضمون فهي رحلة الوعي للبطل كما سماها قامت على أساس خرق العادة والسعي من أجل تغيير الوعي لدى سكان القرى، بينما الرحلة عند الثاني فقامت على أساس بنائي.

ويرى الناقد حسين خمري أن رحلة علي الحوات إلى القصر هي البحث عن الحقيقة وشبهها برحلة عوليس في الأوديسا[3].و"الرحلة هي مجموعة من المغامرات يكون البطل فاعلا فيها.."[4]

1- المصدر نفسه. ص 194.
2- المصدر نفسه ص 194-195.
3- المصدر نفسه. ص 196.
4- المصدر نفسه. ص 196.

أما موضوع السمكة فقد أدى وظائف مهمة في السرد مثل:

-**وظيفة موضوع القيمة** Objet de Valeur وهي عبارة عن مساعد سحري تساعد الشخصية من أجل الحصول على قيمة معنوية أو مادية.

-**وظيفة تواصلية**: بين من يملك الشيء السحري ومن لا يمتلكه.[1]

وقد قامت الرواية على البناء الأسطوري من خلال تكـــرار رقم سبعـــة، وهو رقم معروف في الفكر الشعبي (عدد القرى- عدد مراكز الحرس- عدد أيام الرحلة- الأسباب السبعة)[2]. ثم هناك الوسائل التغريبية مثل العلاقات الجنسية المعطلة لدى سكان قرية التصوف، تكاثر الأشخاص بصورة مرعبة وهي شبيهة بقرية"ماكندو" في رواية مائة عام من العزلة لغارسيا ماركيز.[3]

وهنا نشير إلى تقاطيع الآراء بين عبد القادر بوزيدة وعلال سنقوقة وحسين خمري في إيراد المقارنة بين رواية الطاهر وطار وروايات أمريكا اللاتينية في الاعتماد على الطابع السحري والعجائبي، فكل واحد منهم استعمل مصطلح:

الأسطوري والعجائبي.

ومن بين المصطلحات المهمة المستخدمة في القراءة النقدية: "التحولات" وعي عبارة عن وحدات سردية متتابعة من الأحداث والأفعال[4] وأهمها:

1- المصدر نفسه. ص 197.
2- المصدر نفسه. ص 198.
3- المصدر نفسه. ص .201
4- المصدر نفسه ص 201.

- التحولات التي طرأت على العلاقات بين القرى السبع.[1]
- تحول مكان قرية التصوف من الموقف القديم إلى الموقف الجديد.[2]

أما بالنسبة لعملية التلقي النقدي لدى الناقد حسين خمري فإننا نجده يرتكز على مجموعة من الأعلام البارزين في التحليل السردي والسيميائي للنص الأدبي ويتجلى ذلك من خلال الإحالات الواردة في القراءة النقدية.

- فبالنسبة لمصطلح التحولات والبناء نجد الإحالة إلى قريماس وكورتاس في المعجم الخاص بهذه المفاهيم السردية.
- الاعتماد على جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكاية.
- الاعتماد على جوليا كريستيفا في التحليل السردي من خلال كتابها النص والرواية.

استنتاج:

نستخلص من خلال القراءات المتعددة لنص رواية الحوات والقصر أن التلقي النقدي للدارسين ارتكز على ما يلي:

- الاهتمام بالراوي وعلاقته بالسرد.
- الاهتمام بالبناء السردي للنص.
- التأكيد على البناء الأسطوري والخرافي للنص.
- الإشارة إلى العناصر التراثية.
- المقارنة بين النصوص (نص الرواية مع نصوص أخرى) وإن كانت محدودة.

1- المصدر نفسه. ص 205.
2- المصدر نفسه. ص 206.

بينما كان التركيز على الجانب الإيديولوجي في قراءة الناقد الأعرج واسيني للرواية. وإن كانت هذه الدراسة تعود إلى فترة زمنية بعيدة نوعا ما، فلو أعاد واسيني قراءة هذه الرواية لأعطاها أبعادا أخرى.

وبهذا فإن الجانب السردي أخذ حيزا مهما في القراءات النقدية.

الفصل الثـالث

تلقي الشخصيات التاريخية والثورية والدينية والأدبية والفنية في النص الروائي

-رواية الشمعة والدهاليز- الطاهر وطار

في البداية تنبغي الإشارة إلى أن ثمة فرقا بين الشخصية الحقيقة الواقعية لحما ودما وبين الشخصية الأدبية المتخلية في النص الشعري أو النص الروائي أو القصصي، ولكن هذا لا يمنع المبدع من توظيف الشخصيات الواقعية الحقيقية في النص الإبداعي مضيفا عليها خياله وأفكاره ورؤاه الفنية والثقافية.

وفي هذه الحالة نستطيع القول بالمزاوجة في الشخصية فهي شخصية واقعية من ناحية أولى، ومن ناحية ثانية فهي شخصية أدبية. واستخدام الشخصية الواقعية في النص ناتج عن المخزون الفكري والثقافي والتاريخي للمبدع من خلال قراءاته واستقبالاته للنصوص المكتوبة .فقد يلجأ الكاتب أو الشاعر إلى توظيف شخصية النبي موسى -عليه السلام- أو شخصية النبي يوسف –عليه السلام- من خلال تلقيه للنصوص ، أو شخصية الشاعر امرؤا القيس ،أو الشاعرة رابعة العدوية أو الشاعر أبو الطيب المتنبي من خلال تلقيه للنصوص الشعرية .

ويرى الباحث والناقد عبد المالك مرتاض أن الشخصية هي عبارة عن عالم معقد ومتباين، وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الثقافات والأهواء والأفكار والطبائع البشرية .وكان الروائي التقليدي يبحث عن الشخصيات التي تحمل صورة مصغرة للعالم الواقعي فيستفيد من التاريخ ومكوناته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية[1]. يقول: "إن في الناس الفقير والغني، والقوي والضعيف ،والصغير والكبير، والمرأة والرجل ، واللئيم والكريم والشهم والدنيء، والعالم والجاهل والصادق والكاذب ... وما لا يحصى من الطباع والخلال ... فأرادت الرواية التقليدية، أو الرواية دون وصف، أن تنهض بعبء وصف هذه النماذج

1- عبد المالك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد .عالم المعرفة .الكويت 1998-ص .83

البشرية العجيبة التركيب، والغربية الأطوار فتعبت وأتعبت .. فلم تفض إلى شئ يذكر."[1]

وفي استطراده في الحديث عن الشخصية يرى أنها مرت بثلاث مراحل كبرى:

- **المرحلة الأولى**: مرحلة ازدهار الرواية التاريخية والرواية الاجتماعية ،ظهر فيها الكاتب الفرنسي بالزاك، وهوجو، وإميل زولا ... الأدب الإنجليزي مثل ولتر سكوط ،والأدب الروسي (طولسطوي)، والأدب الألماني (كافكا)، والأدب العربي نجيب محفوظ .
- **المرحلــة الوسطــى**: تقــع بين عهــد روايــة الشخصيــة وروايــة اللا شخصيــة، أي مثلت مرحلة التشكيك والخصومة.
- **المرحلة الأخيرة**: والتي تعتبر فيها الشخصية أحد مكونات النص السردي وتختلف عن شخصية الرواية التقليدية.[2]

وفي بحث آخر له في كتاب " تحليل الخطاب السردي "يشير إلى أن الشخصية هي " كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه . وحينئذ تجمع "الشخصية" جمعا قياسيا على الشخصيات لأعلى الشخوص ... ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان ... " [3] وعلى الرغم من هذه البحوث العلمية المتميزة والدراسات الجادة في تعريف الشخصية الأدبية أو الروائية فإنه أحيانا لا يزال الكاتب الروائي يستخدم الشخصية بالمفهوم

1- المرجع نفسه ص 84 .
2- المرجع نفسه ص 104-105.
3- عبد المالك مرتاض : تحليل الخطاب السردي .معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق" ديوان المطبوعات الجامعية .1995 ص .126.

الواقعي والتاريخي وحتى بعض الدراسات النقدية تنظر إلى الشخصية من بعد تاريخي واجتماعي ونفسي.

أحداث الرواية:

قبل الشروع في تحليل أحداث الرواية، نود الوقوف في البداية على تفسير دلالة العنوان:

يستخدم الكاتب الروائي في العنوان كلمتين متضادتين من حيث المضمون أو الدلالة.

فالشمعة نقيض للدهليز على مستوى الدلالة أو المعنى.

فمفردة الشمعة معروفة عند الناس وهي وسيلة تقليدية تستخدم للإضاءة.

أما مفردة "دهليز" فقد وردت في معجم "المصباح المنير":

- **الدهليز**: المدخل إلى الدار فارسيٌّ معرّب والجمع (الدّهاليز).[1]

والدهاليز هي دلالة على الظلمة، وتجعل القارئ يتصور ما يشبه الكهوف والمتاهات [2]. وقد تعمّد الكاتب إيراد هاتين المفردتين المتضادتين ومحاولة ربطهما بالواقع من الناحية التاريخية والفكرية، ونجده أحيانا يستخدم مفردة أخرى هي "السّرداب"وهو: "المكان الضيق يدخل فيه والجمع سراديب" [3].ويتضح ذلك في قوله مثلا: "وكلما اقتحمت سردابا، وجدت نفسك في دهليــز آخــر، ينفتــح على سراديب،فتنــزل،وتنــزل،لا إلى مكـــــان، بل إلى دهاليــز، وسراديب ممتصة أخرى ... " [4]

1- الفيومي احمد بن محمد : المصباح المنير .المكتبة العلمية .بيروت ص .201

2- مخلوف عامر : أثر الإرهاب في الكتابة الروائية (مجلة عالم الفكر-الكويت-سبتمبر 1999)، ص.309

3- الفيومي : المصباح المنير ص .273

4- الطاهر وطار : الشمعة والدهاليز .موفم للنشر 2004 ص .13

وقد صرّح الكاتب في مقدمة الرواية أنّه كتب هذا النص الإبداعي متأثرا بتاريخ الأزمة التي مرّت بها الجزائر يقول: "ها أنني لا أستطيع كافة ما يجري في الجزائر لا لشـــيء آخـــــر، إلا لأنني جزء لا يتجزأ من هذا التاريخ أوُثر فيه وأتأثر به وأبذل كل عمري محاولا فهمه."[1]

يستهل الروائي أحداث الرواية باستيقاظ شخصية الشاعر في حالة الرعب وعلى وقع هدير بشري قوي[2]، وبعد إطلاله من النافذة، قرّر النزول إلى المدينة ومعرفة مصدر الأصوات لإدراك حقيقة ماذا يحدث[3]. كانت الأصـــوات ترتفـــع، قادمة من بعيد وميز أنها موجودة في أماكن كثيرة، ربما على مسافة اثني عشر كيلومترا إلى غاية وسط المدينة.[4]

وعندما تقدم إلى ساحة أوّل مـــاي وجد حشـــودا هائـــلة[5] "يرتدون قمصـــانا بيضـــاء، ويضعون على رؤوسهم قلنسوات بيضاء متساوية الأحجام..."[6]، تمنّى الدخول وسطهم إلا أنه تراجع في النهاية[7]. وعندما يصل القارئ إلى منتصف الأحداث يجد الشاعر مغرما بالمطالعة، وأن مهمته في الحياة تختلف عن النـــاس. يقول:"أنا أستاذ بالجامعة وشاعر، وبسبب إنشغالي بالمطالعة لم أتزوج، ولن أفعل ذلك على ما يبدو. أقول لك الحق لا أحتقر

1- المصدر نفسه.ص 08.
2- المصدر نفسه. ص 11.
3- المصدر نفسه. ص 15.
4- المصدر نفسه. ص19.
5- المصدر نفسه. ص20.
6- المصدر نفسه. ص 20.
7- المصدر نفسه. ص20.

المرأة كثيرا كثيرا. في الرابعة وأربعين من عمري، ويظهر أن القطار قد فاتني، وأن مهمتي في الحياة تختلف عن مهمات جميع الناس..."[1]

أما شخصية إسماعيل فقد كان "أحد قادة الثورة المسلحة. خاض معارك عديدة، وقام ببطولات مشهودة، وبلغ رتبة عسكرية عالية. واكب الحركة الوطنية منذ صباه، وتفرغ لها، يعمل مع الشهيد مصطفى بن بولعيد رحمه الله، على بث الروح الوطنية وتنظيم خلايا المناضلين، وجمع الأسلحة..."[2]

وبعدها أخذ الراوي – المؤلف يســـرد الأحـــداث الوطنية بعد الاستقـــلال، حيث "استولى المعربون على التعليم خاصة على مراحله الإبتدائية، وعلى بعض مناصب في المجال الإعلامي..."[3]."...استولى المتفرنسون من شارك في الثورة منهم ومن لم يشارك، على المناصب الإدارية، كل حسب محسوبيته وليس حسب كفاءته."[4]

وقد أخذت حركة التحرر الوطنـــي حيّزا كبيرا في العمـــل الروائــــي وكأننا بالروائي الطاهر وطار أراد تصوير ثلاثة مراحل تاريخية:

1- مرحلة التحرر الوطني.
2- مرحلة ما بعد الاستقلال (الاشتراكية و ما بعدها).
3- مرحلة تجري قبل انتخابات 1992.

1- المصدر نفسه. ص 107-108.
2- المصدر نفسه. ص 80.
3- المصدر نفسه. ص82.
4- المصدر نفسه. ص82.

ومن المشاهد المشاهد الروائية البارزة تعرّف شخصية الشاعر والأستاذ الجامعي على شخصية روائية أخرى هي شخصية "عمار بن ياسر ".حيث أن هذا الأخير " في الثلاثين مهـــندس في النّفــط، قيادي في الحركة، يناصر العقل والاعتـــدال، ويبغض الجهل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر. وهـــو جدّ مســـرور بملاقاته للشاعـــر ويتمنى لو تتوطد العلاقة بينهما..."[1]

وأثناء حوار مطّول بينهما سأله عمار:

" وماذا تفعل في الحياة غير الشّعر ؟

- أراك مصمّما !
- أكثر من تصميمك، على التمنع من الحديث عن نفسك.
- ليكن إذن، شاعر باللغة الفرنسية، ومهندس أدرس علم الاجتماع وأحبّ كل ما يمتنّ لغتي العـــربية، أمّـــا ما عـــدا ذلك، فلا أهميّة له ... ". [2]

وثمة مشهد روائي آخر تجسّد في تعرّف شخصية الشاعر والأستاذ الجامعي على شخصية الفتاة زهيرة والتي وردت باسم الخيزران[3] في مواقع سردية أخرى، كما ورد الشاعر باسم هارون الرشيد في مواقع أخرى من الرواية.[4]

وثمة مشهد روائي مهمّ أخذ مساحة نصية لا بأس بها وضعه بعنوان " الشمعة "[5]

1- المصدر نفسه. ص 29.
2- الرواية : ص 30 .
3- المصدر نفسه.101- 119- 151 (وفي صفحات أخرى).
4- المصدر نفسه. ص112-119-133(وفي صفحات أخرى).
5- المصدر نفسه. ص 102.

وهذا المشهد نكتشف فيه تعرّف الشاعر على الفتاة " الخيزران "، و قد قام الشاعر هو نفسه بتشبيهها بهذا الاسم بمجرّد أول لقاء جمع بينهما. يقول وهو يحاورها:

- " أتدرين لمن تشبهين.
- لا.
- قالت متحفظـــة، كأنها خشيت أن تتمـــادى في الانسجـــام مع هذا الغـــريب، غريب الأمر.
- للخيزران " [1]

وقبل لقاء الشاعر بهذه الفتاة ، فقد ورد على لسانه اسم الخيزران " ما دور الخيزران، في توجيهه هذا التوجيه ؟ أحقا هي الشمعة التي أنارت دهاليز في أعماقه ؟ " [2]

وأثناء المناقشات الدائرة بينهما يسألها إذا كانت هي بدورها تعرف شخصية هارون الرشيد فأجابته بأنّها تعرفه كما تعرف الشاعر أبا نواس وشخصيـــة زبيدة[3]، وبعد هذه النقلة السردية تقترح على الشاعر أن يكون هو هارون الـــرشيد، وهكذا ينتقل بنا الكاتب إلـــــــى أعمـــاق التــــاريخ فيتحـــوّل الشـــــاعـــــر والأستـــــاذ الجـــــامعـــــي

1– الرواية : ص 110 .
2– الرواية : ص 101 .
3- المصدر نفسه. ص111.

إلى هارون الرشيد[1] وتتحول الفتاة إلى الخيزران. تقول الخيزران".. فدراستي توقفت في السنة التاسعة المتوسطة. عبثا حاولت بواسطة التعليم المعمم إتمامها

1- " **الرشيد** : هارون أبو جعفر بن المهدي محمـــد بن المنصـــور عبد اللـــــه بن محمد عـــلي بن عبد الله بن العبـــاس ، استخلف بعهد من أبيه عند موت أخيه الهادي ليلة السبت لأربع عشرة بقيت من ربيع الأول سنة سبعين و مائة .

و أمه أم ولد ، تسمّى الخيزران ، و هي أم الهادي ، و فيها يقول مروان بن أبي حفصة :

يا خيزران هناك ثمّ هناك + أمسى يسوس العالمين ابناك

و كان أبيض طويلا ، جميلا مليحا ، فصيحا ، له نظر في العلم والأدب .

وكان يصلي في خلافته في كل يوم مائة ركعة إلى أن مات ، لا يتركها إلا لعلة ، ويتصدق من صلب ماله كل يوم بألف درهم .

وكان يحب العلم وأهله ، ويعظم حرمات الإسلام، ويبغض المراء في الدين ، والكلام في معارضة النص ... وكان يبكي على نفسه وعلى إسرافه وذنوبه ، سيما إذا وعظ . وكان يحب المديح ويُجيز عليه الأموال الجزيلة ،وله شعر ".

انظر في كتاب " تاريخ الخلفاء " للإمام جلال الدين السيوطي دار المعرفة للطباعة والنشر –ط2 1996 بيروت .اعتنى به وعلق عليه محمود رياض الحلمي ص 249-250.

ويقول أحمد أمين في كتابه " ضحى الإسلام " فيما يخص شخصية هارون الرشيد " تقرأ كتاب الأغاني فتخرج منه في كثير من الأحيان على صورة للرشيد يخيل إليك معها أنه عاكف على اللهو والطرب ، لا عمل له إلا أن يسمع الغناء ويخالط النُّدماء ، ويثيب الشعراء ...

وتقرأ ابن خلدون فيقصر تصويره على الناحية الجدية والدينية ، ويذهب إلى أن الرشيد لم يكن يعاقر الخمر لأنه كان يصحب العلماء الأولياء ، ويحافظ على الصلوات والعبادات ، ويصلي الصبح في وقته ، ويغزو عاما ويحج عاما ... "

انظر " ضحى الإسلام " أحمد أمين . دار الكتاب العربي . بيروت . ط 10 . الجزء الأول ص 114 .

و بعد إيراد هذين الرأيين ، يوضح أحمد أمين موقفه يقول : " و نحن مع اتفاقنا في الرأي مع ابن خلدون في أنّ الرّشيد لم يشرب الخمر ، إنما المعروف عنه بمناجاة من السّرف و الترف ، و أنّه كان يعيش عيشة ساذجة و أنّه لم يواقع محرما .. "المرجع نفسه ص 114

لكنّ تصميمي على أن أتوقف عنها وأجد عملا ما، منعاني من مواصلتها. حصلت على شهادة في الرّقن،وتـــدريب على معـــالجة النصـــوص بالكمبيـــوتر، ولا أشتغل.أخت لثلاثة ذكور ولخمس بنات، أنا أصغـــرهن..."[1]

وفي مشهد روائي يقدم لنا الكاتب شخصية الخيزران من الناحية التاريخية "... الخيزران هي فتاة بربرية سبيت من شمال إفريقيا، وأخذت إلى القصر العباسي لتنجب هارون الرشيد..."[2]

".. مع الأسف لم يهتم بها الباحثون والدارسون. لا المؤرخون ولا علماء النفس ولا السياسيون. بالتأكيد أهمل شأنها، لأنها من أصل بربري..."[3]

وقد مزج الكاتب في الشخصية الروائية بين الحاضر والماضي من خلال الاستقبال والقراءة ثم التوظيف في النّص الروائي حسب ما تقتضيه المواقع السردية.

وعندما تعود الخيزران إلى البيت تقصّ على والدتها حكاية لقائها مع الشاعر هارون الرشيد.

وتعكس الأحداث بأنّ الشاعر تأثر بها "أحّس بأنّها جدّ قريبة منه، أقرب ممّا كان يتصور لقد خرجت الجيوكندة، حبيبة جميع النّاس، من لوحتها لتترجم ابتسامتها المبتورة إلى كلمات إنسانية رقيقة ... شعر بسعادة عظمى.... واعتراه سرور كبير ... "[4]

1- المصدر نفسه. ص109.
2- المصدر نفسه. ص 111.
3- المصدر نفسه. ص111.
4– الرواية : ص 108 .

وتنتهي الرواية بحدث درامي حيث تتعرض شخصية الشاعر لعملية اغتيال من طرف ملثمين.[1]

1- الرواية : ص 192 – ص 193 .

تلقي الشخصيات التاريخية في النص السردي	الصفحة	المضمون
أطلت في مخيلته ، بوجهها الغلامي ، ذي العينين المنتصبتين، في طرفي وجهها، بحيث تبدوان كأنهما لمومياء فرعونية ، لنفرتيتي، أو لكليوباطرة ... يتراوح لونها بين بياض وسمـــرة، وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو في الوقت الواحد، آسيوية إفريقية .	ص 102	تصوير جمال الخيزران نفرتيتي كيلوباطرة
لا .لقد التقيت بهارون الرشيد . - هارون الرشيد دفعة واحـــدة. راش، نحيـــف هزيـــل، رأسه أكبر من صدره ... - ركب معي الحافلة. شبهني بمصرية	ص 133	تقريرشخصية الشاعر وتشبيه بهارون الرشيد
ها مفترق الطرق أمامك. ها أنت في هذا المفترق هوية تضيع. شعب جديد، لا هو بالمالطي، و لا هو بيهود في بلد مستعمر. و لا هو بالموريسكي في آخر زمان الموريسكيين هذا الشعر يولد من زمن عاقر	ص 139	دلالة على الأزمنة التي تخبط فيها المجتمع.
نام على مرأى من الجميع . القديس أغيستانيوس،القديس دوناتيوس الأميرعبد القادر، الأمير خالد. البربر، البدو، البربر المترومنون. ماركس لينين. الأفغاني الطهطاوي. أحمد بن أبـــي دؤاد ، أحمد بن حنبل .	ص 148	تداعيات لدى الشاعر في ذكر هذه الشخصيات ..

.. ربما قال حمدان قرمط (2) لكي يزول ظلم النّـــاس للنـــاس، على اللّه أن يخلق ناسا آخرين. أما هؤلاء فقد حقت عليهم اللعنة .... ربّما قال تروتسكي: لا يمكن فهم سّر الكـــون إلاّ في وحدتـــه، و لا يمكن تغيير نواميسه إلاّ وحدتها	ص 158	دلالة على القرامطة زمن الدولة العباسية التروتسكية: حركة ماركسية عرفت بأفكارها الثورية
لا عليك. سيقتحم علينا الباب عمّا قريب، و سيشبعك حديثا عن ماسينيسا، وتحويله لبعض البربر إلى مزارعين، وعن القرى التي بناها و سيّجها	ص 167	
... هل أنت العارم ابنة خالتي انسلّت روحها من ملكة الأوراس الكاهنة (1) أو من ملكة الهقار تينهنان أو من خديجة بنت خويلد، أو من عائشة أم المؤمنين، أو من زينب أم المساكين	ص 170	الانتماء إلى الماضي العربي الإسلامـــــي والأمازيغي
هل تتصور أن لينين أو كارل ماركس يتخذان موقفا ضدّ الجماهير ، خوفا على الليبرالية الغربية.هذه التي أنفقت ملايين الدولارات، كي لا تكون الديموقراطية في التشيلي، و قتلت ثمانية ملايين شخص في أندونيسيا دفاعا عن الدكتاتورية و الفاشية .	ص 142	التشبـــــع بالقيـــــم والمبادئ الاشتراكية.

1) قائدة و زعيمة بربرية بمنطقة الأوراس وقعت بينها و بين حسان بن النعمان أحد القادة الفاتحين معارك، انتصرت عليه في البداية .. وما إن أصاب جيوشها الضعف و الانقسام و التخاذل حتّى زحف عليها و قتلها حوالي سنة 84 هـــ .

(انظر كتاب المغرب العربي تاريخه و ثقافته . رابح بونار. ش و ن ت .ط2 . الجزائر ص 17).

تلقي الشخصيات الثورية	الصفحة	المضمون
أبو اسماعيل ذكره الله بخير ، أحد قادة الثورة المسلّحة، خاض معارك عديدة، و قام ببطولات مشهودة، وبلغ رتبة عسكرية عالية. واكب الحركة الوطنية منذ صباه، وتفرغ لها، يعمل مع الشهيد مصطفى بن بولعيد (1) رحمه الله على بث الروح الوطنية وتنظيم خلايا المناضلين وجمع الأسلحة	ص 80	مصطفى بن بو لعيد قائد منطقة الأوراس
.. كان قادة الحركة الوطنية، يعلمون أنّ الشعب الجزائري، ليس له سلاح ثقافي سوى دينه به استعان الأمير عبد القادر، و به استعانت الثورة التحريرية	ص 24	الدين كعامل أساسي في المقاومةوالثورة التحريرية
قطعنا ساحة أودان، في اتجاه البريد المركزي ونزلنا إلى شارع العقيد عميروش ..	ص 156	تسمية شارع بالعاصمة باسم أحد قادة الثورة
... فقد كنت بدوري، خلال العطل، أكلّف بمهام محلية من تبليغ رسائل، إلى إيصال حصيلة الاشتراكات إلى المجاهدين، إلى ربط اتصالات بين الأقسام	ص 55	العمليات الثورية من تبليغ واشتراك واتصال إبان ثورة التحرير

1) " ولد الشهيد مصطفى بن بو العيد يوم 5 فيفري من عام 1917 بآريس (باتنة) من عائلة غنية ميسورة الحال تتميز بالتدين الشديد و حب الوطن "

" استشهد شيخ المجاهدين مصطفى بن بوالعيد يوم 22 مارس 1956 "

عن كتاب مصطفى بن بوالعيد : رابح لونيسي . دار المعرفة . الجزائر . ص 5 و ص 26.

تلقي الشخصيات الدينية	صفحة	المضمون
فـــي الثـــلاثين، مهنـــدس في النفـــط، قيادي في الحركة، يناصر العقـــل والاعتـــدا،ويبغض الجهـــل والتطرف، اسمه الحركي عمار بن ياسر (1) وهو جدّ مسرور بملاقاته للشاعر	ص 29	شخصية عمار الروائية تميل إلى مناصرة العقل والتسامح ونبذ التطرف.
يا إلهي، لئن كنت لا أراك كما يراك العوام، ولئن كنت أراك كما يراك ابن عربي (2) والسهر وردي، و الخيام و العدوية ، و الحلاج ،	ص 138	الإشارة إلى المتصوفة الأوائل
وتمنى هو لم تتمكن أحدهم فيجيبه، لماذا حكم على أبي ذر الغفار بالسير وحده والموت وحده والبعث وحده	ص 16	الإشادة بمواقف أبي ذر الغفار

1) " ابن عامر بن مالك بن كنانة بن قيس الحصين المنحجي العنسي بني مخزوم،من نجباء أصحاب محمد (صلى الله عليه وسلم)، شهد بدرا والمشاهد كلها، وعاش ثلاث وتسعين سنة وكان من السابقين إلى الإسلام... » انظر إلى كتاب تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام للذهبي شمس الدين .(عهد الخلفاء الراشدين) تحقيق د. مر عبد السلام تدمري. دار الكتاب العربي. بيروت . ص569 . 570

2) « كان مولده في مدينة مرسية من جنوبي شرق الأندلس سنة 560 هــ .... كثر تطواف ابن العربي في الأندلس ثم في المغرب .... ثم انتقل إلى المشرق ...إلى أن توفى 638هــ ...ابن العربي متعدد نواحي الشخصية، فهو شاعر و صوفي و فيلسوف » انظر إلى كتاب «الفكر العربي » عمر فروخ. دار العلم للملايين. بيروت. 1966 ص 325.

تلقي الشخصيات الشعرية و الأدبية و الفنية	صفحة	المضمون
رآها في مخيلته في قصيدة ما، أو في عبارة ما. لعلها لا مرئ القيس أو لكعب بن زهير، أو للمتنبي أو لأبي فراس الحمداني ، تعرف عليها في دهاليز ألف ليلة وليلة، أو كليلة ودمنة، أو إحدى مقامات الحريري	ص102	وصف جمال المرأة
...وعبثا يحاول أن يعثر على الشعر المشرقي المعاصر، خارج شوقي وحـــــافظ إبراهيـــــم، و معروف الرصافي، وبعض شعراء المهجــــر الذين أحب نثرهم وحفظه عن ظهر قلب	ص105	معرفة الشاعر بالنصوص الأدبية الحديثة آل خليفة
فهذا محمد العيد آل خليفة الشاعر الفحل الذي يعجب الطلبة والأساتذة به... فيقول: يا بنات الجزائر كن للاستعمار ضرائر.	ص 105	نضال الشاعر محمد العيد آل خليفة
... لا مارتين وراسين ومونتيسكيو ورامبو وفيكتور هيجو....	ص 103	معرفة الشاعر بالثقافة الفرنسية
عيســـى الجمرمـــــوني، وخليفـــي أحمـــــد، و الريميتي الغليزانية، والشيخ العفريت، الشيخة طيطمة، والحاج مريـــزق	ص 185	الثقافة الغنائية الجزائرية
... وحتى إذا ما اضطرت إلى أن أستمع إلى الموسيقى الغربية، فإنّني أفضل موسيقى الويستيرن، ومايكل جاكسون ،ومادونة ، وما شابه	ص 186	الثقافة الغنائية الغربية

قراءة الناقد " وجيه فنوس " لبنان، للنص الروائي الشمعة والدهاليز.

يشير الناقد وجيه فنوس في دراسة أدبية له بعنوان "من دلالات تحوّل لغة النّص الروائي على فاعلية الزمان المجتمعي بنموذج الرواية الجزائرية. دراسة في نصوص الطاهر وطار" [1] بالمجلة الأكاديمية "اللغة و الأدب" إلى أنّه قام باختيار الكاتب الروائي الطاهر وطار باعتباره أبرز كتاب الرواية الجزائرية، و لتميزه بالرواية الشاملة ووعيه بأصول الفن ومعايشة الواقع .[2]

وقد اعتمد الناقد في دراسته النقدية على استخدام الجداول التي أشار من خلالها إلى الدلالة المجتمعية للغة النّص و التراكيب الكلامية.

انظر إلى الجدول بالصفحة الموالية[3]:

1– وجيه فنوس : من دلالات تحوّل لغة النّص الروائي على فاعلية الزمان المجتمعي . نموذج الرواية الجزائرية . دراسة في نصوص الطاهر و طار . مجلة اللغة و الأدب . جامعة الجزائر عدد 15. 2001 . ص 200 .

2– المصدر نفسه ص 214 – 215 .

3- المصدر نفسه. ص 237-238-239.

الموضوع	الشاهد	الخلاصة
الزمان	ومض البرق	شديد السرعة والحركة
الأنثى	أطلت، في مخيلته بوجهها الغلامي، ذي العينين المنتصبتين في طرفي وجهها، بحيث تبدوان، كأنهما لمومياء فرعونية، لنفرتيتي أة لكليوباطرة، أو كأنهما لغزالة، لهما مضاد حاد، و لهما تودد سخي، أنفها رقيق بفطسة تتناسب تمام التناسب مع شكـــل الوجه الطـــــويل، منخراه صغيران يروحان يهتزان كلما تنفست. خنابتاهما ممتلئتان بعض الشيء فوق فم صغير رقيق الشفتين، يحلو لها دائما أن تصبغه بأحمر شفاه وردي باهت خافت. ذقنها الدقيق، تزينه فلجة رقيقة تكبر وتصغر حسب حالتها الصحية ، يتراوح لونها بين بياض والسمرة وزرقة، وذلك ما يجعلها تبدو، في الوقت الواحد، آسيوية .	- جمال - تنوع - توحد - وداد - تناسب
الحلم	يقول كلما رآها إنه عرفها قبل اليوم. رآها في مخيلته في قصيدة ما، أو في عبارة ما.	تطابق الحلم مع الواقع

الواقع	لو أن فنانا، كلف بأن يختار لباسا يلائمها، لأضاع نصف عمره دون أن يهتدي إلى هذا التناغم البديع بين الشكـــل والمحتوى	تناغم كلي مع تشكله الذاتي
الفعل المجتمعي	كان يتفادى التحدث عن المرأة، إلا بما توحي به اللغة الفرنسية التي يكتب بها، و التي يحس أنها لا يستطيع أن تتنازل لملامح أمه أو خالته أو حتى العارم. لأن عليه في الآن الواحد أن يستحضر وأن يستبعد المخزون المترسب من لامارتين وراسين ومونتيسكيو ورامبـــــو وفيكتور هيجو، يستحضره لأنه قرأه وأحبه ورسب في ذاكرته، وتشكل وجدانا تجريديا في أعماقه. تطل أزميرالدة، العبارات التي سكنتها أزميرالدة، وهو يتخيل العارم، فلا ينطبق الوصف على الموصوف، ولا الرسم على المرسوم .	ضرورة مطابقة لغة الفكر للغة العيش -رفض التقليد المعرفي الثقافي الأجنبي المتوارث
واقع الثقافة	حاول أن يكتب باللغة العربية، أن يقول على غرار شعراء المعلقات وفحول شعراء الغزل لكن الإنغلاق في لغة القاموس، التي يتلقاها في شكل مختلف جدا بالنسبـــة للغـــة الفرنسيـــــة، جعله يعدل	- ضرورة إعادة النظرفي الموروث الثقافي المحلي الوطني
الأنثى	وجد نفسه مجبرا على أن يتبعها	- حتمية اللحاق بها

الآخر	لم تلحظ فيه ما يخيف، خاصة وأنه كبير السن في مثل عمرها مرتين عليه الوقار والجديّة، يؤكد ذلك المحفظة المثقلة بالكتب والأوراق التي يحملها	- صديق - محترم - ودود - موثوق
الأنثى	وفي إمكانية في أية لحظة، إذا ما لاحظت منه ما يمكن اعتباره خروجا عن النطاق، إيقافه	- قادرة - مستقلة
الجو العام	قالت بينما أنفها الأفطس يصعد وينزل، متمسكا بوقار ابتسامة فلتت منها، أو أطلقت لها ما تريد من عنان	- سعيد - مرح
الإحساس القومي	أعجب شديد الإعجاب بطلاقة لغتها العربية، وبابتعادها كلية عن أية مفردة فرنسية	- أساسية اللغة العربية

التراكيب الكلامية[1]:

لقد حاول الناقد تقديم التراكيب الكلامية على أساس الجملة [2]، "إذ الكلام يقوم في جوهر فاعليته عليها. ثم صنفت هذه الجمل كما حصل في النماذج السّابقة وفاقا لأنواع تراكيبها وجاءت النتيجة كما هو في الجدول[3] التالي:

الرقم	التركيبة	نوعها
1	ومض البرق	جملة فعل ماض كامل
2	أطلت	جملة فعل ماض كامل
3	في مخيلته	شبه جملة
4	بوجهها الغلامي	شبه جملة
5	ذي العينين المنتصبتين	جملة اسم
6	في طرفي وجهها	شبه جملة
7	بحيث تبدوان	شبه جملة ظرف
8	كأنهما لمومياء فرعونية	جملة حرف مشبه بالفعل
9	كأنهما لغزالة	جملة حرف مشبه بالفعل
10	أنفها رقيق	جملة اسم
11	منخراه صغيران	جملة اسم
12	يروحان يهتزان	جملة فعل مضارع كامل

1– المصدر نفسه ص : 240 .
2– المصدر نفسه ص : 240 .
3- المصدر نفسه ص : 240 .

13	خنابتاها ممتلئتان	جملة اسم
14	يحلو لها	جملة فعل مضارع كامل
15	ذقنها الدقيق	جملة اسم
16	تزينه فلجة رقيقة	جملة فعل مضارع كامل
17	يتراوح لونها	جملة فعل مضارع كامل
18	يجعلها تبدو	جملة فعل مضارع كامل
19	ما إن رآها	جملة ظرف
20	لأول مرّة	شبه جملة
21	يتسنّى له	جملة فعل مضارع كامل
22	يجبر على أن يقول	جملة فعل مضارع مبني للمجهول
23	سحر بها	جملة فعل ماض مبني للمجهول

يتضح لنا من خلال هذين الجدولين اللّذين وضعهما الناقد بناء على نّص اختاره أنّه يعتمد على مبدأين:

الأوّل: الدلالة الاجتماعية للمفردات النّصية مركزا في ذلك على جـــانب المـــرأة، وقد أشار في موضع آخر إلى هذه المسألة قوله:

" اعتماد موضوع العلاقة بالأنثى : المرغوبة / المعشوقة / الحبيبة موضوعا أو تيمة قابلة للتحليل ... "[1]

حيث نلاحظ أن الناقد لم يقدم عرضا للحكاية أو الأحـــداث التي تضمنتهـــــا الرواية، ولم يعتمد المنهجية القائمة على تحليل الشخصيات

1– المصدر نفسه ص 215 .

الروائية الأساسية أو الثـــانوية، ولا الأمكنة الواردة في ثنايا فصول الرواية. وإنما اختار نّصا له علاقة مباشرة بالمرأة الأنثى، و كأننا بالناقد أنّ المرأة يمكن اعتمادها كمبدأ نقدي في عملية القراءة والتحليل الأدبي للعمل الإبداعي نظرا لما تحمله من دلالات ورموز اجتماعية

ونفسية قومية وقد تجلّى ذلك من خلال شروحه للأجزاء النّصية وكانت أهمّ النتائج التي استخلصها (نذكر بعضها):

1- الجمال .

2- التوحّد .

3- التطابق بين الحلم و الواقع .

4- إعادة النظر في التعامل مع الموروث الثقافي المحلّي الوطني .

5- الاحترام للذات و للغير .

6- أساسية اللغة العربية و ثقافتها في ممارسة العيش المجتمعي.[1]

الثاني: مبدأ تحليل الجملة الواردة في النّص الروائي:

لقد لاحظنا الناقد في رسمـــه الجـــدول الثانـــي استخدامه لمفهـــوم الجملـــة

وأنواعهـــا، و ذكر الجملة الفعلية والجملة الاسمية وأزمنة الأفعال وهو يدل دلالة واضحة على استخدام المفهوم اللغوي والنحوي في تحليل النّص الأدبـــي .

وقد أشار الباحث بوجادي إلى هذه المسألة من خلال قوله:

1- المصدر نفسه ص 239 .

" يعدّ المستوى النّحوي أهمّ مستوى لغوي في النّص الأدبي بعد المستوى الأسلوبي ... " [1]. و يبدو حديثه أنّه مرتبط بالشعر لاسيما وأنّه يقوم بتحليل قصائد الإلياذة لمفدي زكريا، ولكن هذا لم يمنع من تناول الجانب النحوي في الجملة النّصية. وقد أكد الناقد سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي على مدى أهمية الوحدات السردية الصغرى وارتباطها بالزمن " إن المقاطع السّردية هي الوحـــدات الســـردية الصغـــرى، وتستوعب بدورها مقطوعات سردية أصغر أي أنّ للوحدة السردية قابلية للتقسيم المتعدد، الذي يمكن أن ينتهي عند حدود الجملة. راعينا في تحديد المقطع السردي، ما راعينا في تقسيم الوحدة وهو نفس ما راعينا في تقسيم المقطوعة بفارق بسيط، وإن كان أساسيا، ويكمن في كون هذا التقسيم هنا، انطلقنا فيه من التركيز على البعد الزمني" [2]

ويقوم الباحث سعيد يقطين بالإشارة إلى صيغ الأزمنة النحوية عند اختيار بعض المقاطع. مثال على ذلك (على ضوء تحليله لإحدى الروايات)

" المقطع أ :   فعل = 11

- الماضي 8 مرات
- الحاضر 1 مرة
- المستقبل مرتان ." [3]

1– خليفة بوجادي : الثابت اللساني في إلياذة الجزائر بين المنظور الوظيفي و الاتجاه الأسلوبي . دار هومه . 2001 . ص 47 .

2– سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي . الزمن – السرد – التبئير . ط – المركز الثقافي العربي . 1989 . ص 98

3– المصدر نفسه ص 105 .

وبهذه الطريقة فإننا أصبحنا نلحظ تحليل الجمل النّصية في القصيدة أو الرواية من خلال الإشارة إلى المفاهيم النحوية.

قراءة الناقد مخلوف عامر لرواية الشمعة والدهاليز:

قدّم الناقد مخلوف عامر دراسة نقدية تختلف من حيث الأدوات النقدية والمنهج عن قراءة الناقد وجيه فنوس لرواية الشمعة والدهاليز. في البداية قام بتحليل العنوان الروائي. فالشمعة من منظوره تحمل معنى أدبنا كالإضاءة والتضحية أمّا الدهاليز فهي توحي إلى الظلمة.[1]

وقد قام بشرح العنوان الفرعي الأول: دهليز الدهاليز حيث شرح فيه شخصية الشاعر والأستاذ بمعهد الحراش .. ثم تنشأ علاقة بينه وبين شخصية عمار بن ياسر ... ومن خلال مونولوج مطوّل تعود به الذاكرة إلى ماضي الشاعر والتحاقه بمدرسة الفرنكو – مسلمان، ومدى تميزه بالوطنية الكبيرة والمطالعة المتنوعة .[2]

وبعدها قام بشرح العنوان الفرعي الثاني(الشمعة)، حيث يتعرف الشاعر على الفتاة " الخيزران " التي كانت فارس أحلامه، كما كانت الفتاة للشاعر صورة تستعصي على الوصف والتحديد .[3]

وفي النقطة الثالثة وردت بعنوان " المشهد الإرهابي " تحدث فيه عن اقتحام مجموعة من الملثمين بيت الأستاذ الشاعر الذين حكموا عليه بالإعدام بعد توجيه مجموعة من التّهم. [4]

وقد علّق الكاتب الناقد على الرواية بما يلي: "ومهما تحاول هذه القراءة أن تعلو عن التحليل السياسي إلاّ أنّها تبقى مشدودة إليه سواء بحكـــم

1– مخلوف عامر : أثر الإرهاب في كتابة الروائية . مجلة عالم الفكر . ص 309 .
2- المصدر نفسه ص 311 .
3– المصدر نفسه ص 311 - 312.
4- المصدر نفسه ص 312.

طبيعـــة الموضـــوع "أثر الإرهاب في الكتابة الروائية" أو بحكم أنّ الرواية نفسها مشدودة إلى الوقائع السياسية وتسعى لتفسيرها. ولولا تداخل الأزمنة بالارتداد ولولا ذلك الاتصال الروحي بين الشاعر والخيزرانة لكانت الرواية أقرب إلى تقرير سياسي مباشرة "[1]

وعلى هذا الأساس فالناقد اتجه في قراءته للرواية إلى تناول هذه الأخيرة للوقائع السياسية والمأساة الوطنية وأساليب التطرف لدى الجماعات الدينية وهي قراءة قامت على تحليل المضمون تحليلا موسّعا، وقد تجلّى ذلك من خـــلال العنـــوان، كما جاءت هذه القراءة مختلفة عن القراءة النقدية السّابقة التي اعتمدت على اختيار بعض النصوص من الرواية ثم تفسيرها من حيث الدلالـــة الاجتماعيـــة و التركيب الكلامية.

1- المصدر نفسه ص 314 .

قراءة الناقد علال سنقوقة لرواية الشمعة و الدهاليز:

في إطار تحليلاته النقدية للنص الإبداعي الروائي الجزائري، يقف عند نص "الشمعة و الدهاليز" محاولا تصنيف كتابته الروائية في إطار الايدلوجيا من خلال وقوفه على شخصية البطل الأستاذ والشاعر. "فالأستاذ الجامعي الماركسي الممثل لإيديولوجيا الرواية يجد نفسه رافضا للسلطة الحاكمة والمعارضة السلفية ولكن بالرغم من ذلك يتضامن مع عمار بن ياسر زعيم التيار السلفي المحافظ الذي يسعى إلى إقامة النظام الإسلامي في المجتمع" [1]

وقد وضع الناقد عنوانا تحت اسم "الاتجاه التوفيقي" ويقصد به التوفيق بين الماركسية و السلفية من شخصية البطل الأستاذ الجامعي[2].ويذهب في حديثه إلى أنّ النظرة التوفيقية تبدو مثار عجب من الناحية السطحية ولكن في أبعادها التعليلية توحي إلى غربة الإيديولوجيا الماركسية وسط مجتمع أصبح يرى في الإيديولوجيا الدينية خلاصا."[3] "فالتبرير الموضوعي الذي يبلّغه لنا الكاتب لهذا التزاوج بين السلفية والماركسية هو كونهما يلتقيان في مهمّة تاريخية واحدة وهي الدفاع عن الطبقات الفقيرة الكادحة، فكلاهما يسعيان إلى إقامة العدل و الديموقراطية والمساواة في المجتمع ... "[4]

ويركز الناقد في حديثه على أن الرواية عملت على تصوير المرحلة التاريخية التي تعرضت فيها الماركسية إلى التفكك مع صعود التيار السّلفي

1– علال سنقوقة : المتخيل و السلطة ص 82 .
2– المصدر نفسه ص 83 .
3– المصدر نفسه ص 83 .
4– المصدر نفسه ص 83 .

على أساس أنّ كلّ نظرة تحمل موقفا مغايرا للآخر، أي أنّ التيار العلماني الماركسي يختلف عن نظرة التيار الديني.[1]

وفي النّهاية ينظر الناقد علال سنقوقة إلى النّص الروائي على أنّه بقي رهين الخطاب الإيديولوجي. "ولكن المهمّ على الصّعيد الجمالي، أنّ "الشمعة و الدهاليز" لم تتجاوز لغة اللاّز، فقد بقيت استراتيجية الإيديولوجيا هي نفسها قائمة على الإقصاء والعنف والتأويل المباشر ونلاحظ انطباقا مباشرا بين بنية السلطة والرواية أي التلاقي بين البنية الجمالية والسوسيولوجية. "[2]

يتضح لنا من خلال عرض هذه القراءات النقدية أنّ الناقد ركّز على الجانب المضموني أو المحتوى لا سيما من الجانب الفكري والإيديولوجية نستطيع القول أنّه قرأها قراءة إيديولوجية، وهذا يعود إلى عنوان بحثه في الرواية الجزائرية بحيث تجلّى ذلك في خصائص الرواية وعلاقتها بالسّلطة السياسية.

1– المصدر نفسه ص 84 .

2– المصدر نفسه ص 85 .

الفصـــل الـــرابع

تلقي بعض الملامح الأسطورية للشخصية – تلقي صورة المكان - تلقي الأفكار.

- تلقي الملامح الأسطورية لشخصية الجازية الهلالية في رواية الجازية والدراويش.
- تلقي بعض عناصر الأسطورة في رواية الحمار الذهبي لأبوليوس.
- تلقي أسطورة إساف ونائلة.
- تلقي صور المكان في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي. وصور أماكن الدشرة في الجازية والدراويش.
- تلقي الأفكار الإشتراكية.

إنّ الإنسان المعاصر استطاع أن يبلغ مستويات كبيرة في مجال الحضارة والتقدم متجاوزا المستوى البدائي فقد حقق تقدما هائلا في التفكير والمنطق.[1] ولكن ذلك لم يمنع أن "تعيش الأسطورة في عصر العقل".[2] فالقارئ يستمتع أيما استمتاع حينما يلمس الموضوعات الأسطورية ومحاولة ربطها بالراهن أو بالواقع الاجتماعي إنّ المقارنة البسيطة أحيانا بين نصّ إبداعي استخدم الأسطورة أو الخرافة القديمة وبين نصّ إبداعي آخر لم يلجأ إلى هذا الاستخدام فإنّنا نجد أنّ الإبداع الذي استقبل الملامح الأسطورية يكون أكثر جمالا وإبداعا وإثارة في ذهن المتلقي. "فإن يكن عصرنا قد عنا بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء فليس معنى ذلك أنهم عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير الأولى، وإنّما في الحقيقة قد تفهموا روح هذه الأساطير.. ومن ثمّ برز في أعمالهم منهج الأسطورة القديمة، وإن ظلّ نتاجهم يتمتع بطابع الأسطورة.." [3] ويرى الباحث عثمان حشلاف أنّ عودة الفنانين والشعراء إلى توظيف الأساطير والخرافات في الفترة الزمنية الحالية وعصرنا الراهن يعود إلى المادة التي طغت على الروح. فثمة اختيار واع ومقصود من قبل الشاعر للأساطير كبديل عن الآلة التكنولوجية والرضوخ للروحانية أو الميتولوجيا.[4]

ويشير إلى أن الشعراء العرب حديثا قاموا بتوظيف الأساطير في الشعر بناء على:

---

[1] - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية ص 226.

[2] - المصدر نفسه ص 228.

[3] - المصدر نفسه ص 225.

[4] - عثمان حشلاف: التراث و التجديد في شعر السياب . دراسة تحليلية جمالية في موارده صورة ، موسيقاه و لغته . ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر . ص 43 – 44 .

أ- مؤثرات الشعر الغربي – منهج إليوت في الشعر.

ب-أوضاع الوطن العربي مساعدة على الاستقبال.[1]

أمّا التفاعل بين الشعر والأساطير فهو قوي. [2] "ولا ينبغي أن ننظر إلى الأسطورة على أنّها رمز جامد تتعلق بأحداث الماضي، و تفسّر تفسيرا واحدا فقط، فإن هذا التفسير الأحادي الجانب تضييق على حيوية الأدب، و حدّ من نشاطه الروحي ..." [3]

كما أنّ الأسطورة تؤدي وظائف فنية في التعبير الشعري عن شعور الإنسان بالحرمان والحرية المسحوقة. [4]

ويتحدث الباحث عبد المالك مرتاض في كتابه "الميتولوجيا عند العرب" عن الأسطورة يقول:" والأسطورة التي قد نريد هنا جنس قريب من القصة (تحت أي شكل من أشكالها السردية الكثيرة المختلفة). وهي لا تكون كذلك إلا إذا ارتبطت بقضية دينية من نوع ما لا صلة له في الحقيقة بالدين الصّحيح، و لا بالتاريخ الصحيح، فهي إذن قصة مرتبطة بمظهر ديني خرافي. فهي تتناقض إذن بشكل صريح مع الحقيقة من حيث هـــي، سواء علينا أكانت دينية أم تاريخية أم غير ذلك شأنا. وبمثل هذا المفهوم تشيع الأسطورة القليلة التي كان النّاس ينسجونها حول الآلهة التي كانوا يعبدونها قبل ظهور الإسلام، ولا سيما تلك الأصنام ولا سيما تلك الأصنام ولا سيما تلك الأصنام التي استجلبت فيما يقال من الشام ونصبت بمكة .... ولكن كثيرا من الأساطير نفترض

---

[1] - المصدر نفسه ص 50 .
[2] - المصدر نفسه ص 50 .
[3] - المصدر نفسه ص 50 .
[4] - المصدر نفسه ص 44 .

ضياعها بحكم زهد الرواة فيها، و تورعهم في نقلها، خشية أن يسيء بعض ذلك إلى الإسلام، أو يفضي إلى شيء من الشرك بالله تعالى." [1]

يتبين من هذا الكلام أن الأسطورة في نظر الباحث هي شكل سردي قريب من القصّة ترتبط بقضية دينية معينة وهذه القصة لها علاقة بمظهر ديني خرافي وليس بمظهر ديني صحيح ،ثم يفترض وجود قصص أسطورية كثيرة في الأدب العربي كتبت حول الآلهة قبل الإسلام و لكنها ضاعت بحكم تخوّف الرواة في نقل هذه الأساطير من أنّ تمسّ بالدين الإسلامي.

وفي نفس السياق يرى البــاحث مرتــاض أنه أحيــانا يقع خلط بين الخــرافــة والأسطــورة والحكاية مرجعا ذلك إلى قصر التجربة النقدية العربية. [2]

ويرفض هذا الباحث وجود التناقض بين الأسطورة والمبادئ الإسلامية [3] "لأنّ الأديب هو غير رجل الدين، وأنّ الأدب نتيجة لذلك هو غير الأوامر والنواهي الشرعية، فأجمل ما في الأدب تحليقــه في عــوالم جديــدة يرتادهــا، وأقبح ما فيه التقيلــد والقصور والتسليم بواقع ممجوج"[4]

ويبدو أن ابن منظور في "معجم اللّسان" قد ربط بين الأساطير والأباطيل وكأنّ الأسطورة لها علاقة بالشرك والمساس بالقيم الإسلامية بقوله:

"والأساطير: الأباطيل.

والأباطيل: أحاديث لا نظام لها، وواحدتها إسطار " وإسطارة، وأسطيــر وأسطيــرة وأسطور وأسطورة .

وسّطرها: ألفها.

[1] - عبد المالك مرتاض : الميتولوجيا عند العرب . المؤسسة الوطنية للكتاب . الدار التونسية للنشر . 1989 . ص 15.
[2] - المصدر نفسه ص 16 .
[3] - المصدر نفسه ص 16 .
[4] - المصدر نفسه ص 16 .

وسطر علينا: أتانا بالأساطير."[1]

والحديث عن الأسطورة يجرّنا إلى الحـــديث عن الشخصيـــة الأسطـــورية أو الملامح والصفات التي تكتسبها الشخصية داخل القصة الأسطورية ثم كيف يتلقى الكتاب والأدباء هاته الشخصية ثم يوظفونها في إبداعاتهم بطريقتهم الخاصّة.

يتحدث الباحث المقارن "محمد غنيمي هلال" عن شخصيـــة بيجماليون الأسطـــورة وكيف أحدثت تأثيرا ولاقت استقبالا من قبل الكتاب. يقول: "ومن هذه الشخصيات كذلك نموذج بيجماليون، فنان من قبرص هام بتمثال من صنعه، فرجا أفروديت أن يتزوج من امرأة تشبه التمثال، ففعلت أكثـــر من ذلك، إذ وهبت التمثال نفسه الحياة عقابا له على إعراضه عن الـــزواج، ويرمز بذلك إلى هيام الفنان بخلقه الفني"[2] وقد تأثر بهذه الأسطورة اليونانية الأستاذ توفيق الحكيم في مسرحيته "بيجماليون." [3]

وهناك شخصية أسطورية يونانية أخرى كان لها تأثير كبير على الشعراء: "وقد صارت شخصية بروميثيوس معينا لا ينضب للشعراء في رمزها إلى الفكـــر الإنسانـــي والتمرد الميتافيزيقي، والتطلع إلى المعرفة أو الحرية."[4] و"بروميثيوس أو الفطن الكيس، و أصله في الأساطير اليونانية إله من آلهة النار، وهب النّاس النار، على الرغم من "زيوس" كبير الآلهة فأقصي عن مملكة السماء، وخلفه فيها هيفستوس الذي فوض إليه أمر عقابه على جبل القوقاز حيث صلب، ووكل إلى نسر أن يتغذى من كبده، حتى إذا نفذت تلك الكبد، بدّل كبدا

---

[1] - ابن منظور : لسان اللسان .ج. ص 597.
[2] - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 307.
[3] - المصدر نفسه، ص 307.
[4] - المصدر نفسه، ص 310.

غيرها ليستمر في العذاب حتى خلّصه هيراكليوس إله القوة ... "[1]

وفي هذا السياق أشار الباحث غنيمي هلال إلى تأثر الشاعر اليوناني اسخيلوس بهذه الشخصية في مسرحيته: "بروميتيوس في القيد" و "بروميتيوس الطليق". ثم الكاتب جوته في مسرحيته التي لم تكمل بعنوان "بروميتيوس" وكتاب آخرين.[2]

والشخصية الأسطورية بهذا المفهوم تتجاوز حدود الواقع ومواصفات الموضوعية لأنّها تحلق في إطار عالم الميتولوجيـــا، حيث تكتسب الشخصية صفـــات خـــارقة للعـــادة، و أحيانا تكون لها علاقة مع الآلهة، وهي بعيدة كل البعد عن الشخصية الأدبية أو القصصية العادية.

ولكن ثمة نوع آخر من الشخصية تكون واقعية أو تاريخية ثم يسقط عليها بعض الملامح الأسطورة وهذا لرفع من شأن هذه الشخصية وإعطائها طابعا إنسانيا أو قوميا أو فكريا كبيرا، وفي هذا الإطار يقول الدكتور علي عشري زايد : "ويشتمل تراثنا الفلكلوري على مجموعة كبيرة من السير الشعبية، وأشهرها سيرة بني هلال، و سيرة عنترة، و سيـــرة سيف بن ذي يزن، وهذه السّير لها أصولها التاريخية ومعظم أبطالها شخصيات تاريخية واقعية، ولكن القصاص الشعبي أضفى عليهم ملامح ملحمية، جعلت منهم أبطالا أسطوريين ... وإذا كـــانت سير عنترة وسيف بن ذي يزن والزير ســـالم وذات الهمة وغيرها من سيرنا الشعبية تدور حول حياة شخصية واحدة تكون هي البطل الأساس في السّيرة، فإن السيرة الهلالية تدور حول قبيلة بأكملها – وهي

---

[1] - المصدر نفسه ص 310.

[2] - أنظر غنيمي هلال: الأدب المقارن ص 310.

قبيلة بني هلال – و تقع أحداثها بين المشرق العــربي والمغرب العربي حيث ارتحلت هلال إلى تــونس."[1]

وباعتبار أن شخصية الجازية التي استلهمها الكاتب الروائي عبد الحميد بن هدوقة من السيرة الهلالية لها ملامح أسطورية في التوظيف الروائي أو في نص السيرة الهلالية من حيث التفوق في الجمال أو التفوق في الذكاء و قوة الشخصية، فإننا نجد أنفسنا ملزمين بالحديث عن مدى استقبال الكتاب المبدعين لشخصيات السير الأدبية وتأثيرها على النصوص سواء أكانت شعرية أم قصصية.

v تأثير أبطال السير على الأدب:

يعرف معجم "المصطلحات العربية في اللغة والأدب" السيرة:

1- "تاريخ مدون لحياة شخص مثال ذلك: "حياة صلاح الدين الأيوبي" للدكتور أحمد بيلي.

2- فن ترجمة الحياة لشخص ما.

3- الجنس الأدبي لقص ترجمات الأشخاص." [2]

ويعرف الباحث فاروق خورشيد في كتابه "السيرة الشعبية": "تتميز السيرة الشعبية العربية بأنها فن مستقل بذاته له قواعده وأصوله، و له بناؤه الفني الخاص به، وله أهدافه الفنية والاجتمــاعية والسيــاسية التي استقــل بها وتميز، ولهذا فنحن لا نستطيع أن ندرجها ضمن الآداب الشعبية الأخرى المعروفة التي وجدت عند كل الشعوب، وفي كل اللغات القديمة التي دون بها الإنسان أدبه الشعبي المعروف لنا الآن. فلا يمكن لنا أن ندرج السيرة الشعبية العربية ضمن الحكايات الشعبية الخرافية، والحكايات الشعبية الخــاصة

---

[1] - د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. ص 167.

[2] - مجدي وهبة : " معجم المصطلاحات العربية في اللغة و الأدب " ص 115 .

بالبطولة، فهي إن حملت الكثير من ملامحها إلا أنها تتميز بمنهج خاص بها يفردها عن الانضواء تحت لواء الأدب الشعبي العام المتوارث والمعروف ويجعل لها خصوصية مفردة بذاتها."[1]

وبناء على هذا التعـــريف فإن البـــاحث خورشيد يفصل تمـــاما بين أدب السيرة الشعبيـــة والآداب الشعبية الأخرى والحكايات الشعبية الخرافية، يضاف إلى ذلك أنها فن أدبي شعبي مستقل بذاته وكأنه يريد القول أنها جنس أو شكل أدبي له قواعد الفنية الخاصة به. وفي هذا المقام نستطيع القول بأن استقلالية السيرة الشعبية في الشكل الفني شبيهة باستقلالية "المقامة" من الناحية الفنية، لأن المقامة لا يمكن أن ندرجها ضمن القصة أو الحكاية و إنما هي شكل أدبي فصيح له أصوله الفنية الخاصة به.

فأدب السيرة الشعبية ليس هو بالقصة أو الرواية أو المســـرحية أو القصيدة الشعريـــة، له الوظائف نفسها التي يؤديها العمل الأدبي مثل الوظيفة الجمالية والتاريخية والإنسانية والفكرية وغيرها ...

وحديثنا عن السيرة الشعبية ليس حديثا في حد ذاته وإنما لتأكيد فكرة الاستقبال لدى الكتاب والفنانين لشخصيات هذه السيرة وكيف تم توظيفها في النصوص الإبداعية لتجسيد أفكار الشجاعة والبطولة والمروءة والتحرر.

"أما شخصية عنترة فهي أكثر شخصيات السير الشعبية شيوعـــا في شعرنـــا المعـــاصر، وأكبرها حظا من اهتمام شعرائنا، لكن شعراءنا يستعيرون ملامحها من المصدر الأدبي – كشاعر حمل قضية معينة – أو من المصدر التاريخي –

[1] - فاروق خورشيد : أدب السيرة الشعبية . الشركة العالمية للنشر – لونجمان . ط1 . 1994 ص 44.

كفارس له وجوده التاريخي القوي – أما الملامح الملحمية التي أضفتها سيرتنا الشعبية على عنترة فلم يحاول شعرنا الحديث بعد أن يستغلها ..."[1]

وقد استفاد الشاعر أحمد شوقي من شخصية هذه السيرة في مسرحيته عنترة" في عنترة كان أمام شوقي حكايات إخبارية كثيرة في كتبنا الأدبية والتاريخية وشاعر له شخصيته الفنية في شعره وله مكانته بين شعراء عصره، كواحد من أصحـــاب المعلقـــات، ثم سيـــرة شعبيـــة تصـــور عنترة بين الواقع والأسطورة، وتتناوله من خلال مجموعة من المـــواقف والأحداث التي تفسر العلاقة بينه وبين المجتمع القبلي، كشاعر يشعر بتفرده الشخصي وتفوقه الذهني، وكبطل شجاع ...."[2]

وفي إطار تأثير بطل السيرة "عنترة" على الشاعر شوقي في المسرحية فإن مسألة التلقي أو الاستقبال تبقى رهينة الكاتب المبدع أو الشاعر بحيث يتلقى الشخصية من العمل الأدبي ثم يضيف أو ينقص أو يرفع أو يغير من بعض الملامح للشخصية حسب مواقفه الفكرية والجمالية، ويرى الدكتور أنس داود كقارئ ناقد لهذا العمل الأدبي أن الشاعر شوقي لم يقدم الصراع النفسي للشخصية بطريقة عالية، وإنما كان حديثه حينـــا وعن العشق حينا آخر، وكان بإمكانه أن يصور أكثر عنترة المضطهد والمحيط به هو المهيمن ويضاف إلى ذلك عدم تطوير الأحداث أو بناء الشخصيات ومواقفها.[3] من بين المآخذ التي وجهها أنس داود إلى شوقي هو جعل شخصية عبلة هي الآخذة بزمام المبادرة في المجتمع وهو تصوير غير صحيح لأنه الواقع التاريخي يثبت أن الفتاة العربية لا تملك هذه المعطيات فعبلة لا تستطيع الإفصاح عن الحب وتملك الثقة

---

[1] - د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية. ص 169 ، 170 .
[2] - د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي .دار المعارف. ط3 . 1992 . ص 418 - 419.
[3] - المصدر نفسه ص 420.

في التغلب على عادات القبيلة وسلطة الأسرة، ولا تستطيع التآمر ضد أبيها ومجتمعها من أجل تحقيق العلاقة العاطفية مع عنترة. [1]

ملخص رواية الجازية والدراويش:

في بداية ينبغي أن نشير أن هذه الرواية كتبت في زمن كانت فيه الأفكار الاشتراكية في أوجها و التي كان لها انعكاس كبير على الكتاب والمثقفين والشعراء آنذاك، حيث تغنى الكثير بالإيديولوجيا الاشتراكية لما كان لها من فوائد جمة بالنسبة للفلاحين وعلاقتهم بالأرض أو العمال وعلاقتهم بالمصانع أو قيم الحـــرية والإنســـانية وعلاقتها بالمثقف والكاتب و الطالب الجامعي ...

وهي تجسد في حقيقة الأمر مرحلة تاريخية كان فيها المد الاشتراكي قويا ولكن شاءت الأقدار فيما بعد أن تنسحب هذه الإيديولوجيا إلى الوراء لتترك المجال أمام العولمة التي اجتاحت العالم اجتياحا كبيرا وفرضت نفسها أمـــام الأدب والاقتصـــاد والثقـــافة والمجتمع وقد كتبت أعمال أدبية كثيرة من شعر وقصة ورواية جسدت مرحلة الواقع الاجتماعي والفكري والثقافي والاقتصادي في السبعينات، بينما نجد الأدب الجزائري في مرحلة التسعينات كتب بكثرة عن المأساة الوطنية وعن المحنة التي عاشها المجتمع الجزائري من خراب ودمار كلفته ثمنا غاليا، وهذا يدل دلالة كبيرة أن الأديب أو الكاتب يتلقى ويستقبـــل أفكـــاره من الواقع المعيشي أيضـــا لأن الأرضية أو الخلفية الزمـــنية والمكانية والبيئية تترك أثرا في ذهنية الكاتب بعد استقبالها.

[1] - المصدر نفسه ص 420 – 421.

أما الرواية في مجملها فهي تتحدث عن مجموعة من الطلبة الجامعيين وعددهم سبعة "ستة فتيان و فتاة "، وقد ركز الكاتب الروائي على شخصيتين من هؤلاء السبعـــة، الشخصية الأولى هي "الأحمر" أو الاشتراكي والشخصية الثانية هي الفتاة الطالبة صافية.

أما الأحمر فقد كان يعد دراسة عن السدود في المناطق الجبلية كما كان يهتم بالقضايا الجيولوجية وقد قضى أوقاتا كثيرة بالقرية في القياسات والتنقلات. وبعد الدراسة كان رأيه أن المشروع لا يقوم على قواعد صحيحة بالإضافة إلى ذلك فتكاليفه غالية وبالتالي فهو يرفض المشروع [1] ثم هناك رأي آخر فيما يخص القرية الجديدة أو قرية الشامبيط فإن السكان يرفضون ترحيلهم إليها لأن التربة غير صالحة للبناء.[2]

وكان من أشد المتحمسين لقيام مشروع القرية هو الشامبيط الذي وصفته الرواية في كثير من المواقف سواء أكان على لسان الراوي أو على لسان الشخصية بأنه سلبي ويدافع عن مصالحه الشخصية فقط.

وفي إطار الصراع بين الشامبيط والشخصيات يتعرض الطالب الأحمر إلى القتل، بينما تتعرض شخصية الطيب وهو من أهل القرية إلى الاتهام ليدخل بعدها السجن. وقد ورد على لسان الطيب السجين إذ يقول:"ومقتله ... هل للشامبيط دخل فيه ؟ كيف يتعاون السكان معه بما فيهم أبى ليشهدوا ضدي، بينما هو عدوهم الأول ! هناك كثير من الأسئلة ما تزال غامضة ! ... " [3] ومع نهاية الأحداث نشهد أيضا مقتل شخصية الشامبيط.[4]

---

[1] - الرواية، ص 185،186.
[2] - الرواية، ص 186.
[3] - الرواية، ص 190.
[4] - الرواية ، ص 217.

أما المسألة الثانية في الرواية فهي من يستطيع الزواج بالفتاة الجبلية "الجازية" ؟ تعرض لنا الرواية مجموعة من الشخصيات الروائية يتصارعون فيما بينهم من أجل الزواج بالفتاة الجازية.

الشخصية الأولى: الطيب بن الجبايلي الذي أحب الجازية وقالت له ذات يـــوم "الصفصاف يشهد على أني أحبك" [1] و كان جوابه إليها "حبي أنا إليك لا ينضب كهذه العين التي تسقي الصفصاف سأسقي كل لحظة من حياتك بفيض من الحنان متجدد أبدا" [2]

الشخصية الثانية: ابن الشامبيط تكشف الرواية على أن الشامبيط هو نفسه الذي يريد خطبة الجازية لابنه الذي يقرأ في أمريكا في حين أن الإبن في حد ذاته على مستوى الأحداث لم يظهر، و إنما ورد فقط في إطار الحكاية:

"كل المهاجرين الذين يتتبعون ما يجري في وطنهم سمعوا بمقتل الطالب صاحب الحلم الأحمـــر، سمعوا بسجن الطيب بن الأخضر الجبايلي، سمعوا باعتزام الشامبيط خطبته الجازية لابنه الذي يقرأ بأمريكا ! " [3]

الشخصية الثالثة: عايد المهاجر تسميته ب "عايد" لأنه عاد من الهجرة رغبة في الزواج من الجازية، فهو شاب مثقف، يحب القرية الجبلية التي تعيش فيها الجازية التي وصلت أخبارها إلى المهجر، حيث لها تأثير على نفسية عايد.

"وهكذا وجد عايد نفسه يتأهب للرجوع في وقت يحدده من قبل ! كان عليه أن يسرع أخبار الجازية طغت في أرض الهجرة على كل الأخبار، وأحيت في

[1] - الرواية ص 17.
[2] - الرواية ص 17،18.
[3] - الرواية ص 28.

نفسية أحاديث أبيه الماضية وذكراياته الطويلة، كما ملات مشاعره شوقا وأحلاما" [1]

ولكن بمجرد مجيء عايد إلى الدشرة وعلمه بما حدث، عرف أن الجازية كانت خطيبة الطيب، تراجع عن هذه الخطوبة، وصار يرغب في الزواج من الفتاة الجبلية حجيلة يقول: "في موضوع الجازية فكر أن يقــول لابن الجبــايلي، أنه أساسا جاء من أجلها، ثم لما علم بما جرى، و بخطبتهــا للطيب، عدل عن مشروعه الأول، و هو الآن يرغب في الزواج بحجيلة .." [2]

بالإضافة إلى هذه الشخصيات الثلاثة فقد أشارت إلى الرقص الذي تم أثناء تنظيم "الزردة" بين شخصية الأحمر وشخصية الجازية "جرها الأحمر إلى الرحبة وسط الدراويش لم يتمكن من رؤية وجهها هم بنزع اللثـــام عن وجههــا، لكنها منعته ! قدم لها منجلا محمى فلعقته ! راقصها فراقصته." [3]

وهناك إشارة وردت على لسان شخصية عايد بأن الراعي كان يحب الجازية "... فكر المهاجر،أن الراعي يحب الجازية."يحبها إلى الموت!لاشك أنه يعاني آلاما مبرحة من الغيرة.ابن الشامبيط لا يستطيع معارضة راع مثله!" [4]

---

[1] - الرواية ص 29.
[2] - الرواية ص 106 .
[3] - الرواية ص 91 .
[4] - الرواية ص 103،104 .

استقبال الملامح الأسطورية لشخصية الجازية الهلالية (السيرة الهلالية) في النص الـــروائي: الجـــازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة.

يشير الباحث عمر أوهادي في إطار بحث حول رواية "الجازية والدراويش" أن شخصية الجازية اختارها المؤلف من السيرة الهلالية يقول:

"إن هذه المرأة الإمبراطورية، الغريبة والمعقدة تجسد الجزائر، لقد اختار المؤلف "الجازية" اسم بطلة السيرة الهلالية، من أجل أن يظل في نطاق ثقافة عربية إسلامية في محيط أسطورة الجازية (المركزية) يستدعي المؤلف أسطورة الدراويش والآخرين من أجل تفسير بعض المواقف المتخيلة."[1]

وإذا كان هذا النص النقدي يمثل قراءة على أساس أن الجازية هي شخصية من أدب السيرة الشعبية "السيرة الهلالية" فإن الكاتب عبد الحميد بن هدوقة أشار مرة واحدة في القسم الأول من الرواية إلى "الجازية الهلالية" ليأخذ بيد القارئ إلى أن ثمة مقارنة بين الملامح الأسطورية لشخصية الجازية في السيرة الهلالية والملامح الأسطورية لشخصية الجازية في رواية الجازية والدراويش. " لعل أهم أهداف التوظيف للأسطورة" يتمثل في إعادة تفسير العالم الذي يعتقد أنه فقد التوازن بين مجموعة من الوحدات المتناقضة كالواقع والمثال ... فيحاول بذلك أن يستفيد من الأسطورة لخلق النموذج المراد." [2] و"لابد من القول في البداية أن بن هدوقة لم يكن الأول الذي استخدم الأسطورة في الرواية الجزائرية العربية ..." [3]

تقـــول الروايـــة:

---

[1] - جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة. الملتقى الوطني الأول. عبد الحميد بن هدوقة. 1997. هذا الكتاب تضمن دراسة بعنوان الكتابة الروائية في الجازية والدراويش للباحث عمر أوهادي ترجمة عبد الحميد بورايو. (تمثل المقالة فصل من رسالة دكتوراه من الدرجة الثالثة). ص 43.

[2] - عبد الحميد بوسماحة : توظيف التراث في روايات عبد الحميد بن هدوقة . ص 122 .

[3] - - المصدر نفسه ص 123 .

"الجازية أخرجت الدشرة من سبات القرون، أعطتها حياة حافلة خصبة بدل حياتها الميتة !".

تضحك صباحا فتنتشر ضحكتها أغاني عذبا في العشايا، تغنيها الفتيات والرعاة.

ويعلم الناس أن الجازية ضحكت!

إذا سكتت هب الدراويش لإقامة زردة، استرضاء لها و استعطافا!

أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلالية." [1]

يتضح من خلال ورود الجازية الهلالية في المتن الروائي أن عبد الحميد بن هدوقة قصد إلى ذلك في توظيف اسم هذه البطلة العربية الشجاعة، وكان بإمكان الكاتب الروائي اختيار اسم بطلة عربية أخرى أو اسم فتاة أخرى وردت في تراثنا العربي القديم كبثينة أو ليلى العامرية أو رابعة العدوية أو الخنساء أو عبلة أو خولة إلى غير ذلك من الأسماء ... ولكن الكاتب آثر اختيار اسم البطلة "الجازية" لأن ثمة امتداد حضـــاري بين الجـــازية والوطن الجزائر، ولأن السيرة الهلالية هي رحلة الهلاليين إلى الشمال الإفريقي، فكانت بصماتهم تاريخية عميقة ولذلك فقد كان اختياره موفقا حتى يبقى في دائرة الثقافة العربية الإسلامية كما أشار عمر أوهادي.

الجمال الأسطوري لشخصية الجازية:

لم تكن شخصية الجازية في الـــرواية من الناحية الجمالية امـــرأة عـــادية، وإنما كانت أسطورية إلى أبعد الحدود جعلت تستقطب كل الشخصيات الروائية وجعلت كثيرا من الشباب يرغبون في الظفر بهذا الجمال الفتان وقد تردد كثير من الحديث على أن الجـــازية أسطـــورة ومما زاد في شأن الجازية

[1] - الرواية ص 25 .

فهي إبنة الشهيد رمز التضحية والفداء. "والجازية في التصور الشعبي امرأة بديعة الجمال وخارقة الذكاء حسنها لا يوصف ونفاذ بصيرتها لا يحد. قد تختلط صورتها أحيانا بصورة بطلات الحكاية الخرافية مثل "أميرة الجن" و"لونجا" في صفة الجمال. غير أنها تظل متميزة تميز العناصر التي تعود من مراحل تاريخية قريبة إلينا نسبيا ... إنّ شخصية الجازية التي تعنينا هنا تحمل ملامح الشخصية الملحمية والمتمثلة في كمال جسمي وعقلي وامتلاء بالحياة بجميع معانيها."[1] ويشير الباحث عبد الحميد بوسماحة في دراسته لرواية الجازية والدراويش من منظور التراث إلى أن شخصية الجازية كان لها بعدين أساسيين:

1- أحدهما خيالي من خلال السيرة الهلالية.

2- والثاني واقعي من خلال اسمها [2]

وقد أجرى موازنة بين مظاهر الاتفـــاق ومظـــاهر الاختلاف بين الجـــازية عند بني هـــلال والجازية في الرواية.

أما مظاهر الاتفاق فتمثل في الجمال المطلق من خلال مجموعة من الصفات [3] إلى جانب هذا أيضا الحكمة.[4] " قامت الجازية الهلالية بدو حاسم في ظروف الحرب من أجل انتصار قبيلتها على الأعداء" [5]

"وظهرت الجازية الأسطورة في الرواية أيضا على أنها امرأة تحسن الاختبار في أمر الزواج بين الحب الحقيقي وأغراض الأعداء القائمة على الخداع

[1] - عبد الحميد بورايو منطق السرد. دراسات في القصة الجزائرية الحديثة. د.م.ج 1994ص 119.
[2] - عبد الحميد بوسماحة : توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة . رسالة ماجستير – الجزائر 92/91 ص 123 (وقد أشار الباحث في النقطة الثانية إلى لقاء جمعه مع المرحوم عبد الحميد بن هدوقة سنة 1990).
[3] - المصدر نفسه ص 124.
[4] - المصدر نفسه، ص 124.
[5] - المصدر نفسه ص 124.

والغموض والمنفعة المحدودة " [1] ثم فكرة الميلاد المتميزة بالغرابة.[2]

بينما أشار إلى مظاهر الاختلاف ووضع عنوانا صغيرا:

"الجازية امرأة قاصرة في الشرع و القانون".[3] وشرح هذه الفكرة قائلا: "جاءت قارئة اليد إلى الجازية وقالت لها أنها امرأة محكوم عليها بالقصور شرعا وقانونا ..." [4]ويبدو أن هذه الفكرة لم يرد أن يقصد إليها المؤلف الـــروائي، لأن عدم رغبة الجازية في الزواج هي رمزية أكثر مما هي واقعية "قيل أنها أقسمت أن تحجب وجهها عن كل من تقدم لخطبتها، وإنها لن تتزوج إلا بمن لم تخطر له على بال ! " [5]

ثم يضيف قائلا:" وقد حكم على الجازية بالفشل في زواجها الشرعي بسبب عدم بلوغها سن الرشد".[6] ويبدو أن هذا الرأي ابتعد قليلا عن الموضوعية لأن الكاتب بن هدوقة لم يرد أن يحط من شأن الجازية بل وضعها في مقام سام ومرتبة الأسطورة في الذكاء والجمال وقوة الشخصية.

وقد ذكر الباحث عبد الحميد بورايو زمن الأحداث الروائية، نذكر منها:

"الزمن المطلق: ونقصد به ذلك الزمن الذي ينسب وقوع أحداثه بشكـــل محـــدد، يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت ..." [7]

" الزمن التاريخي: يمثل هذا الزمن الإطار الذي وقعت فيه الأحداث التاريخية المتعلقة بثورة التحرير سواء منها ما يشير إلى بطولات الثوار والشهداء والمناضلين أو إلى انتهازية الوصوليين وظلم المستعمرين." [8]

---

[1] - المصدر نفسه ص 124.
[2] - المصدر نفسه ص 124.
[3] - المصدر نفسه ص 125.
[4] - المصدر نفسه، ص 125.
[5] - المصدر نفسه، ص 64.
[6] - المصدر نفسه، ص 125.
[7] - عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 133.
[8] - المصدر نفسه، ص 134.

والأمر نفسه بالنسبة للجازية الهلالية فهي رمز للمرأة العربية المحاربة والمقاومة، فأثناء رحلة الهلاليين إلى الغرب تقع معارك بينهم وبين الزناتي خليفة وتثبت هذه المرأة أنها تقف بشجاعة إلى جانب قومها ففي حالة الضعف تقوي نار المقاومة في نفوسهم. ونرى ذلك من خلال هذا المشهد في السيرة:

".... فقام أبو زيد في عزم الركاب وضرب الهصيص في الرمح، فشك ذراعه ورماه على الأرض، فهجمت عليه قومه وخلصوه وصار طعن يفك زرد الحديد والبنات تفادي وتنخي قوم أبي زيد وتزغرد لهم وأبو زيد في أولهم، فولى قوم الهصيص شرايد وأخذ منهم بنو هلال خيلهم وأموالهم وخلصوا البنات وعادوا إلى أهلهم فلاقتهم الأولاد و البنـــات بالدفوف والضجات وراح قوم الهصيص شتات وأما بنو هلال فاجتمعـــوا في صيوان الأميـــر حسن وصارت الجازية تشتم وتوبخ من هرب، وتمدح من ثبت ..." [1]

وهكذا فالجازية المقاومة توبخ الذين يفشلون في المعركة، وتمدح الذين يثبتون الشجاعة على أرض الميدان.

ومن بين المشاهد التي صورت فيها الجازية تقتحم الصعاب من خلال استخدام الحيل النسائية و الذهاب ليلا إلى بوابة تونس:

"ثم إن الأمير أبو زيد قال لهم: قصدي اعمل حيلة تسوي قبيلة، اندهوا للجـــازية، فندهو إليها فحصرت بين أيديهم، فقال لهم أبو زيد مرادي أن تجمعي مـــائة بنت من أحسن بنات العـــرب وأحضريهن مـــائة بنت إلى الأميـــر أبـــي زيد ... وســـار هـــو و البنـــات والجـــازية، و كان نصف الليل إلى أن وصلوا إلى بوابة تونس، فقال أبو زيد اقرعي الباب، فنادى البواب: من قرع

[1] - تغريبة بني هلال . ص 181.

أبواب تونس في هذا الليل؟ فقالت الجازية نحن من بنات العرب جئنا ومعنا بضائع لكي نبيع و نشتري من عندك على قدر احتياجنا ..." [1]

وتظهــر شخصية الجــازية في السيــرة الهــلالية كشــاعرة أثنـــاء المعـــارك والحـــروب، فهي تقاتل وتقول الشعر:

"والتقيت إلى دياب وقالت له إنزل عن الخضرا حتى أركبها وأقاتل الزناتي وأنشدت تقـــول:

تقـــول فتـــــاة الحــــي أم محمـــد   أنا أورد خليفـــة أقصــــى الموارد
أنـــا بنت سرحـــان الأمير بلا خفا   أخي حسن سلطان على القوم سايد
ألا يا عذارى شدوا الخيل واركبوا   علـــى ســـوابق أصيـــلات فـــرايد
ونلبس خوذهم والدروع وخيلهم   ونحن نحارب في اللقاء والمطـــارد[2]

---

[1] - المصدر نفسه ص 202 – 203.
[2] - المصدر نفسه ص 214 – 215 .

- استقبال فكرة التحولات وبعض العناصر الأسطورية في رواية " الحمار الذهبي" لـــ أبوليوس

في إطار تلقي أو استقبال الكاتب عبد الحميد بن هدوقة لنصوص أدبية أخرى سابقة فقد لجأ هذه المرة إلى الحديث عن كاتب جزائري قديم يعود إلى العهد الروماني وألف رواية أدبية جميلة اسمها "الحمار الذهبي" ومؤلفها هو لوكيوس أبوليوس، وقد أراد من وراء هذه الإشارة إلى:

أ- استغلال فكرة التحول في الأدب.

ب- تعريف القارئ الجزائري والعربي بأن ثمة كاتب جزائري قديم يعود إلى عهد الرومان قد ألف رواية تصل إلى مستوى العالمية من حيث مضمونها وتعدد شخصياتها، وتحول بطلها لوكيوس إلى حمار.

أما الإشارة إلى هذه الرواية فقد وردت في القسم السابع من خلال حديث الشاعر الذي سأل توجه بسؤال إلى شخصية الطيب:

"- "هل قرأت"حمار الذهب" لأبوليوس:

- لا أعرفه.
- أبوليوس أو "آبلى" كاتب جزائري قديم في عهد الرومان، كتب رواية سماها "حمار الذهب" هي هذه في صفحاتها الأولى يخاطب القارئ هكذا:
- أخذ الكتاب وبدأ يقرأ ...
- "سوف تبتهج عندما ترى كائنات بشرية تغير طبائعها وخلقاتها لتأخذ أشكالا أخرى، ثم بحركة معاكسة تتحول من جديد إلى صورها الأولى ..." هكذا تماما رجال النقابة ! يتخذون أشكالا مختلفة لأشكالهم

كالحـــرابى، ثم يعودون آليا إلى طبائعهم الأولى، عندما ينفرد كل واحد منهم بنفسه ! إنهم أشخاص يملأ الليل رؤوسهم!" [1]

التعريف بالكاتب الجزائري أبو ليوس:

لقد أشار الكاتب والأديب المرحوم أبو العيد دودو في مقدمة رواية: "الحمار الذهبي" لأبو ليوس والتي ترجمها هو بنفسه إلى اللغة العربية إلى أن الكاتب الجزائري لوكيوس أبو ليوس هو أحد أبناء الشمال الإفريقي الذين كان لهم باع طويل في تأليف الرواية. كما كان له تأثير على الكاتب الجزائري الآخر "القديس أغوستينوس" من خلال وضع كتابه "عن مدينة الله." [2]

ويعتبر الدكتور أو العيد دودو أن رواية أبو ليوس هي أول رواية وصلت إلينا كاملة من حيث بنائها الأدبي والتي رواها المؤلف نفسه بضمير المتكلم، وقد أشار المترجم إلى أن رواية أخرى تدعى ستيريكيون ظهرت قبلها للكاتب "غايوس" إلا انها وصلت ناقصة. [3]

وقد اعتمد المترجم دودو على مجموعة من المصادر والمراجع الأجنبية والعربية عندما سرد حياته الأدبية والاجتماعية والفكرية.

- تاريخ ميلاده 124 بعد الميلاد أو 125 في مدينة مداور التي يطلق عليها اليوم مداوروش.
- ينتمي إلى عائلة غنية.
- درس بقرطاجنة النحو والبلاغة وبأثينا الفلسفة والخطابة والهندسة والشعر والموسيقى.

---

[1] -رواية الجازية والدراويش : ص 195.

[2] - أبو ليوس لوكيوس: الحمار الذهبي. ترجمة الدكتور أبو العيد دودو. ط3.2004 .الدار العربية للعلوم . ص5.

[3] - المصدر نفسه ص 6.

- أقام بروما سنتين –زار مكتبة الإسكندرية- [1]

ففكرة التحوّل وردت في نص الرواية "الجازية والدراويش"، ولكنها وردت بشكل بسيط على مستوى اللغة أو الخطاب، ثم إشارة خفيفة إلى أن الحرباء التي نعرفها نحن أنها تأخذ ألوانا عديدة.

والحرباء كما وردت في المعجم الوسيط:

"– الحرباء: دويبة على شكل ســام أبــرص ذات قوائم أربــع، دقيقــة الــرأس، مخططة الظهر، تستقبل الشمس نهــارها وتــدور معهــا كيف دارت، وتتلون ألوانا. ويضرب بها المثل في الحزم والتلون." [2]

أما فكرة التحوّل عند الكاتب ابوليوس فقد جاءت في شكل أدبي شيق مليء بعالم السحر والخرافة والأسطورة حيث يتم تحوّل الإنسان إلى حيوان وهذا الحيوان يعيش أحداثا أدبية وخرافية كثيرة جدا. ونجد هذا الأمر من خلال تحوّل السيدة بامفيلة إلى طائر، وتحوّل لوكيوس إلى حمار.

ذات يوم طلبت الخادمة فوتيس من البطل لوكيوس أن يستعد لمشاهدة عملية سحرية عجيبة تتمثــل في تحــوّل السيدة بافيلة من إنسان إلى طائر بومة، وتم ذلك أثناء الليل وبطريقة سرية.

أحضرت السيدة بامفيلة مرهما سحريا خاصا، ودهنت به جسدها كله بعد أن تجردت من ثيابها تماما، واستعانت في ذلك باستحضار الأرواح والممارسات السحرية ... وشيئا فشيئا أخذت بامفيلة تتحول إلى طائر بعد أن نما فيها الريش القوي وتكونت المخالب ثم طارت بجناحيها إلى الفضاء ... بينما كان لوكيوس يشاهد العملية السحرية ليلا وسرّا من خلال شق في الباب.[3]

[1] - راجع المصدر نفسه ص 6-7.
[2] - المعجم الوسيط. الجزء الأول . ص 164.
[3] - أبو ليوس ل: الحمار الذهبي ص 89 .

وكان لعملية التحول لهذه السيدة من إنسان إلى طائر أثر عظيم في عقل لوكيوس فنمت رغبة شديدة في نفسه هو أيضا لكي يتحول إلى طائر ويطير في الفضاء وعلى هذا الأســـاس طلب من صديقته فوتيس أن تعمـــل المستحيل من أجل مســـاعدته ليتحـــول إلى طـــائر، ولكنها أبدت تحفظا في البادية، لأنه إذا تحول إلى طائر سوف لن تراه ولا تستطيع البحث عنه.

ولشدة إلحاحه على هذه الفكرة أقنعها بأنه سوف لن يرتكب مخالفة حتى لو جاب الفضاء كله ، وأقسم لها بأنه سيبقى وفيا لها. [1]

"... فأنا حريص – ولو جبت الفضاء كله بأجنحة نسر أو كنت رسول رب الأرباب أو عامل أسلحته المرح – على أن أعود وشيكا بعد الحرمان الرائع إلى عشي الدافئ!

أقسم لك بعقد شعرك الجميل، التي شبكت بها أرواح حياتي أنني لا أريد امرأة غيرك أنت يا حبيبتي فوتيس !" [2]

وبالفعل تنفذ العملية السحرية بمساعدة فوتيس، يتجرد لوكيوس من ثيابه ثم يدهن جسده بالمرهم وبعدها حاول تحريك ذراعيـــه لكي يتحـــوّل إلى طـــائر، ولكنه لم ير نفسه طائرا بل رأى نفسه حمارا، قدماه تحولت إلى حوافـــر، ذيل عظيم في الأسفل، فم متسع، متحاران متسعـــان، أذنان طويلتـــان، فقد صوته البشري وحركاته الطبيعية.[3]

أما الميزة البشرية الوحيدة التي بقي يحتفظ بما هي "عقله البشري":

---

[1] - المصدر نفسه ص 89،90.

[2] - المصدر نفسه ص 90.

[3] - المصدر نفسه ص 90،91.

"أما أنا فقد احتفظت بعقلي البشري، مع أني كنت قد تحولت من لوكيوس إلى حمار نقل على أتم ما يكون".[1]

أما السبب في تحوله إلى حمار كان نتيجة الخطأ والخلط بين العلب المتشابهة فبدل أن تعطيه فوتيس المرهم الذي يحول الإنسان إلى طائر، أعطته المرهم الذي حوله إلى حمار. [2]

ولكن صديقته فوتيس طمأنته بأنه يمكنه أن يتحول إلى إنسان ويتخلص من جلد الحمار وذلك بمجرد أن يقضم الورد [3] ومن هنا تبدأ المغامرات المأساوية لهذا الحمار بعقل بشري ،ومن بين هذه المحن التي عاشها الحمار كان يدير الطاحونة ومع ذلك لم يسلم من الضرب الشديد بالهراوة، يقول لوكيوس الحمار:

"... فقد شدتني زوجته، وهـــي امرأة نفعية بخيلـــة إلى نيـــر الطـــاحونة، وراحت تضربني ضربا شديدا بهراوة من فروع الشجر، لأطحن لها ولأسرتها دقيقا بعرق جلدي ..." [4]

وفي موقع آخر تعرض الحمار إلى محاولة الذبح من طرف الطاهي حيث أن هذا الأخير اختطف منه الكلب فخذا سمينا خلف بـــاب المطبخ التابع لسيـــدة، فلم يجد حلا إلاّ في ذبح الحمار وتعويض الفخذ، وذلك بإيعاز من زوجته:

"خذ هذا الحمار، الذي لجأ هنا، إلى مكان منعزل وأذبحه واقتطع منه فخذا بطريقة تجعله شبيها بالفخذ الضائع .." [5]

---

[1] - المصدر نفسه ص 91.

[2] - المصدر نفسه ص 91.

[3] - المصدر نفسه ص 91.

[4] - المصدر نفسه ص 156،157.

[5] - المصدر نفسه ص 182،181 .

وفي النهاية يستعيد لوكيوس شكله الإنساني ويتخلص من جلده الحيواني أي التخلص من صورة الحمار وذلك بمساعدة الآلهة التي وعدته وبمساعدة الكاهن الأكبر أيضا الذي قدّم له حزمة براقة من الورود ليأكلها

"واقتربت حقا ساعة الخلاص المباركة التي كانت قد وعدتني بها الآلهة المنعمة ! وجاءني الكاهن الأكبر بصفته المجسم لخلاصي ..." [1]

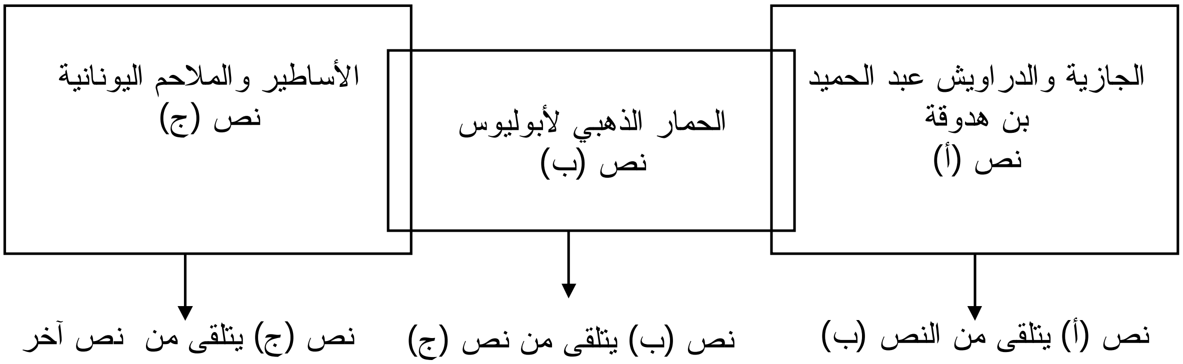
"... فتناولت الإكليل، وأنا أرتعد وقلبي يدق بشدة، وكان عبارة عن حزمة براقة من الورود اللذيذة، وأخذت التهمها مستبشرا. ولم تخدعني البشارة السماوية ، فقد وقع عني القناع الحيواني الغريب دفعة واحدة !" [2]

وإذا كنا تحدثنا عن ظـــاهرة استقبـــال نص أدبـــي من نص أدبـــي آخـــر، وتوظيف بعض الجوانب للاستفادة منها سواء على مستوى الفكرة أو الشخصية أو الحكاية فإنه يمكن القول أن مؤلف النص الإبداعي (أ) يتلقى عن طريق المؤلف من النص الإبداعي (ب) ومؤلف النص الإبداعي (ب) يستقبل من النص الإبداعي (ج). وفي هذه الحالة تصبح ظاهرة الاستقبال أو التلقي متسلسلة من نص إلى آخر ومن مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية أخرى، أي أن الاستقبال أو التلقي هو مجال مفتوح لا حدود له. وهذا ما نجده مجسدا في رواية "الحمار الذهبي" لأبوليوس، إذ أن هذا الكاتب "أبو ليوس" نلمس من خلال نصه الروائي في قراءاته المتعددة لنصوص وموضوعات سابقة.وقد بيّن لنا من خلال النهاية الروائية التي جاء بها أبوليوس، فقد اتضح كيف أن الآلهة تدخلت في تحديد مصائر الناس وكيف أنها أعادت للبطل شكله الإنساني بعد أن مُسخَ وتحوّل إلى حمار. وموضوع الآلهة هو موضوع أسطوري ميتولوجي ورد في الأساطير والملاحم اليونانية. ونوضح هذه الفكرة من خلال الرسم التالي:

---

[1] - المصدر نفسه ص 235 .

[2] - المصدر نفسه 235 .


الجازية والدراويش عبد الحميد بن هدوقة
نص (أ)
الحمار الذهبي لأبوليوس
نص (ب)
الأساطير والملاحم اليونانية
نص (ج)
نص (أ) يتلقى من النص (ب)
نص (ب) يتلقى من نص (ج)
نص (ج) يتلقى من نص آخر

تلقي أبو ليوس للأساطير اليونانية:

إن ظاهرة التلقي أو الاستقبال تبدو ظاهرة مفتوحة ومتسلسلة بين كثير من النصوص الإبداعية، والبحث في مسألة التلقي بين نصين إبداعيين يبدو غير كاف أحيانا ونستطيع في هذا السياق أن نسجل استقبالات أبو ليوس لبعض الموضوعات الأسطورية اليونانية. أمثلة من رواية الحمار الذهبي لأبوليوس:

النص	الموضوع	الصفحة
يا أخت جوبيتر العظيم وزوجته سواء أكنت تقيمين في معبد ساموس – وهو الوحيد الذي يفخر بولادتك ، وبنهنهتك الأولى وبرضاعك فيه –بين الأروقة القديمة المقدسة أم كنت تجلسين فوق عرشك السعيد في أعالي قرطاجنة السامقة ...أنت التي يعبدك الشرق كله بصفتك زيغيا (حارسة الزواج).	أسطورة جوبيتر	ص 132
واستقبل جوبيتر حبيبته جونو وكذلك الآلهة الآخرون على الترتيب. وقدم الساقي الشاب (غانيميد) كأس الرحيق –شراب الآلهـــة- لجوبيتـــر، ووقف باخوس (إله الخمر يُسقي الآخرين)	أسطورة جوبيتر	ص 142
طاب يومكم، يا أمناء الإله مارس ورفاقي الأعزاء منذ اللحظة هذه ! خذو في صفوفكم رجلا قوي العزيمة يقابل الإخلاص بالإخلاص	أسطورة مارس	ص 151

أتوسل إليكــم بربــات الحظ والأرواح الحــارسة، ولتكن من نصيبكم الصحة والسعادة حتى تبلغوا ما بلغته أنا من العمر! أتوسل إليكم أن تساعدوا رجلا خدع في سعادته	موضوعات أسطورية يونانية	ص175
فقد نصب جبل من الخشب هو نموذج لذلك الجبل الشهير، الذي تغنى به الشاعر هوميروس	الشاعر هوميروس	ص224
.. ذلك الشيخ الإلهي الذكاء .. سقراط، ألم توقعه في شباكها مجموعة دنيئة حاقدة متآمرة وقتلته بتهمة إفساد الشباب الذي في الحقيقة جماحه وأخضعه عن طريق إعطائه كأس السم الزعاف	قصة انتحار سقراط	ص226 ص227
يا ربة السماء سواء أكنت لكيريس الأم الواهبة لغلال القمح ... أم كنت فينوس السماوية، أنت التي جمعت بين الجنسين عن طريق أمور في البداية ... أم كنت أخت فوبوس (أبوللو) أنت التي تقدم للنساء في حالة الولادة أدوية تخفف عنهن الآلام ..أم كنت بروسيربينا أنت التي يعنيك الصراخ الليلي الرهيب، يا ذات الوجــوه الثلاثـــة، والتي تمسك بزمام الأشباح المخيفـــة، وتحـــافظ على قوانين الأرض وتطوف عبر الغابات وتقدم لها طقوس متنوعة.	موضوعات أسطورية يونانية	ص229

ويتضح لنا من خلال هذه الأمثلة والشواهد من النص أن الكاتب أبوليوس كان قد قرأ فلسفة سقراط وأشعـــار هوميروس والأســـاطير اليونـــانية المعروفة مثل فينوس وأبو للـــو، ولكيريس وجوبيتير ومارس وغيرها ...

والقارئ لرواية "الحمار الذهبي" يجد الحديث عن الآلهـــة اليونـــانية كثيرة جـــدا، بطلها يتقدم بالأدعية لكي تنقذه من المأساة التي تعرّض لها وهي التخلص من شكل الحيوان، ويتم ذلك على طريقة الملحمة اليونانية، يقول البطل وهو يدعو الآلهة:

"إرم عني صورة الحيوان البشعة، دعيني أر هيئتي مرة أخرى دعيني أكن لوكيوس من جديد .." [1]

ويشير المترجم لهذه الرواية الدكتور أبو العيد دودو –مستندا في ذلك على آراء باحثين ودراسيين- إلى أن المصدر لهذه الرواية هو يوناني محض [2] والنصوص أو الشواهد التي أوردناها في الجدول السابق تؤكد هذا الرأي.

---

[1] - رواية الحمار الذهبي ص 230.

[2] - راجع مقدمة الرواية (الحمار الذهبي ص 19) .

استقبال أسطورة "إساف ونايلة"

إذا كان المؤلف الروائي قد استخدم أسطورة الجازية لتجسيد البطولة والجمال والشجاعة في كثير من مواقع الرواية فإنه استخدم أيضا أسطورة نايلة وإنساف، "إنه الثنائي المعروف عند العرب بعلاقة الحب التي تسببت في مسخهما، وقد تم هذا الاستخدام عند الحديث عن علاقة الأحمر بالجازية" [1] وقد ورد الحديث عن هذه الأسطورة على لسان إحدى الشخصيات في القسم الخامس من الرواية "... أرى زردة ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وإساف العشيقين اللذين كتب عليهمـــا المســـخ، ثم القداسة .وتبدو لي نايلة في صورة الجازية ، وإساف في صورة الأحمر ... " [2]

ويقف الباحث عمر أوهادي في دراسته لهذه الرواية إلى جانب العلاقة بين الجازية والأحمر، ويرى أن الروائي لجأ إلى استخدام أسطورة إساف ونايلة لتصوير مجتمع لا يقبل العلاقة بين الرجل والمرأة لأنه يعيش بعقلية قديمة. ويقول: "يستخدم المؤلف أسطورة إساف ونايلة لكي يعبّر عن إدانة المجتمع لعلاقة فتاة (الجازية) بشـــاب (الأحمر)، وهو مجتمع يعيش في العصر الحاضر بأخلاق موروثة، لا يقبل بغير العلاقة الشرعية بين الرجل والمرأة. كل علاقة خارجة عن علاقة الزواج هي عار يمكن أن تؤدي إلى نتائج خطيرة (مقتل الأحمر).

إن استعمال الأسطورة يمثل محاولة لإعطاء دلالة أكثر وزنا للرواية. هذا يعني أن الرواية موجهة لقارئ منتبه يجب أن يكون على علم بالأساطير المستخدمة من أجل أن يفهم العمل في مجمله." [3]

---

[1] - جيلالي خلاص : عبد الحميد بن هدوقة ص 53 (أنظر إلى مقالة عمر أوهادي). كتاب ملتقى ثالث ع. بن هدوقة.
[2] - رواية الجازيو والدراويش ص 121 .
[3] - جيلالي خلاص : عبد الحميد بن هدوقة (أنظر إلى مقالة عمر أوهادي). ص 54.

وقد ورد في السيرة النبوية لابن هشام عن هذه القصة ما يلي:

"قال ابن إسحاق:واتخذوا إسافا ونائلة، على موضع زمزم ينحرون عندهما، وكان إساف ونائلة رجلا وامرأة من جُرهم –هو إساف بن بغي، ونائلة بنت ديك في الكعبة فمسخها الله حجرين.

قال ابن إسحاق: حدثني عبد الله بن أبي بكر بن محمد بن عمرو بن حزم عن عمرة بنت عبد الرحمان بن سعد بن زرارة أنها قالت:

سمعت عائشة –رضي الله عنها- تقول: "مازلنا نسمع أن إسافا ونائلة كانا رجلا وامرأة من جرهم، أحدثا في الكعبة، فمسخها الله. والله أعلم." [1]

ورد في لسان العرب قصة إساف ونائلة. قال ابن منظور:"وأساف وإساف: اسم صنم قريش. الجوهري وغيره:

إساف ونائلة صنمان كانا لقريش وضعهما عمرو بن يحي على الصفا والمروة، وكان يذبح عليهما تجاه الكعبة، ورغم بعضهم انهما كانا من جرهم، إساف بن عمر ونائلة بنت سهل ففجرا في الكعبة فمسخا حجرين عبدتهما قريش، وقيل كان رجلا وامرأة دخلا البيت فوجدا خلوة فوثب إساف على نائلة، وقيل فأحدثا فمسخهما الله حجرين"[2]

وقد تنبه إلى هذه المسألة الناقد صالح مفقودة إلى أسطورة نائلة وإساف قال:"هذه الأسطورة لها دلالة في ربط أماكن العبادة بالحب والاتصال الجنسي..." [3]

"واستعادة هذه الأسطورة وتوظيفها بل الانتقال بالواقع إلى الأسطورة يوثق الروابط القائمـــة بين الجـــازية رمز المثـــالية والتحول والروحانية بالأحمر رمز المادية والتخطيط .." [4]

---

[1] - ابن هشام : السيرة النبوية.تحقيق وضبط وشرح ووضع الفهارس. مصطفى السقا إبراهيم الأبياري – عبد الحفيظ شلبي – دار المعرفة .بيروت. ص82 –83.

[2] - ابن منظور: لسان العرب.الجزء 9 دار صادر. بيروت. ص 6.

[3] - صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية ط1 .2003 .دار الهدي .ص 198.

[4] - المصدر نفسه. ص 198.

تلقي صور أماكن الدشرة والعادات والتقاليد:

عادة ما يلجأ كاتب القصة أو الرواية إلى تصوير أماكن معينة مثل القرية أو المدينة أو الجبل أو النهر أو الوادي إلى غير ذلك من الأماكن .. بحيث تكون هذه الأماكن حقيقية كأن يذكر اسم مدينة العاصمة أو مدينة قسنطينة أو مدينة القاهرة أو يذكر حيا من الأحياء مثل حي القصبة أو باب الوادي أوخان الخليلي أو جبالا مثل جبال الأوراس أو جبال جرجرة، أو واد مثل وادي الصومام أو وادي الرمال إلى غير ذلك من الأسماء الحقيقية للأماكن، وذكر هذه الأماكن الواقعية في العمل الأدبي يكون نتيجة تأثر الكاتب بها ومالها من أهمية من حيث الموضوع، وقد انصبت آراء الباحث غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان حول هذه العلاقة الحيميمية القائمة بين المكان والأديب، والسؤال الذي يمكن طرحه هل يستطيع الكاتب أن يستقبل صور الأماكن أو يتلقاها عن طريق البصر ثم يستوعبها الذهن وتصبح جزءا من عملية التلقي أو الاستقبال ؟

لقد حاول الباحث براور في فصل له بعنوان:"التلقي والاتصال" الحديث عن هذه الزاوية ومدى أهمية المكان ومعرفته ثم المقارنة بين المكان في العمل الأدبي والمكان كصور واقعية يقول:

" لقد حاول "لوث" أن يفهم شعر الكتاب المقدس فهما أفضل بالذهاب إلى البلاد التي نشأ فيها ذلك الشعر ودراسة الحضارات الباقية هناك، أو ما يمكن العثور عليه من آثارها ووجد "ميكاليس" أن كتب "لوث" ورسائله تشجع مساعيه التجريبية في الاتجاه ذاته وتصححها وما بدأ بالكتاب المقدس لم يلبث أن امتد إلى ملحمتي هوميروس، إذ حاول"روبرت وود" شأن "لوث" أن يرى أصالة القدماء بإزاء

الظروف الخاصة التي واجهوها في عالمهم وزمانهم .فسافر إلى الأماكن التي ينبغي أن يكون الشاعر قد رآها.." [1]

لقد أكد الباحث على فكرة السفر والذهاب إلى الأماكن التي يكون الشاعر قد رآها وذلك بغية معرفة العمل الأدبي معرفة جيدة، ونستنتج من خلال هذا الرأي أن معرفة المكان الحقيقي الذي ورد في العمل الأدبي ورؤيته يساعد المتلقي أو القارئ على الفهم والاستيعاب، ولهذا نقول أن المكان حسب هذا الباحث، قام على عنصرين اثنين:

الأول: تلقي الكاتب المبدع للأماكن ثم توظيفها في النص الإبداعي.

الثاني: تلقي القارئ لهذه الأماكن من خلال النص الإبداعي، ثم السفر إلى هذه الأماكن ورؤيتها رؤية مادية.

وإذا كان العنصر الأول يبدو بسيطا بحيث يستطيع الكاتب تسجيل الصور المكانية التي رآها في إبداعاته فإن العنصر الثاني يبدو صعب المنال أحيانا على مستوى المتلقي القارئ، إذ ليس بإمكان كل قارئ أن ينتقل إلى الأماكن الحقيقية إننا حين نقرأ في نص ما يتحدث عن عاصمة اليابان ليس بالضرورة الذهاب إليها لمعرفة هذا النص، وإنما قد نعرضها عن طريق صور في التلفزيون أو صور في كتاب ما، أو قرأنا نصا يتحدث فيه عن هذه المدينة.ويستطرد الباحث قائلا:" وكما أوضح المثال السابق، فإن المكان، مع الشخص المناسب فيه، يمكن أن يكون عاملا هاما في التبادل الأدبي بين الدول، وهذا ما يمكن أن يكونه بلد مثل سويسرا...." [2]

---

[1] - براور أس.أس: الدراسات الأدبية المقارنة، مدخل، تر، عارف حديفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1986، ص 67.

[2] - المصدر نفسه، ص 68.

إن المكان الذي صوره الأديب في عمله الأدبي – في نظر براور- يساهم في تأسيس فكرة التبادل الأدبي بين المجتمعات والدول، فأنا كقارئ أستطيع أن أستقبل أو أتلقى صور المدينة التي نقلها إلي هذا الكاتب، ويكون الكاتب هو نفسه قد رأي أو استقبل هذه الصور المكانية.

وإذا كنا استخدمنا مفهوم الاستقبال أو التلقي القائم على أساس النصوص المقروءة أو الشفاهية فإننا نستطيع القول في هذه الحالة أن استقبال الأماكن هو استقبال مادي للصور المكانية، لأننا نستطيع أن نقرأ المدينة على أساس الرؤية للصورة وليس على أساس اللغة والكتابة، وهذه الأماكن التي يتحدث عنها الكاتب ليست بالضرورة وفي كل الحالات هي واقعية وحقيقية لأنها أحيـانـا تكـون خيـالية، كأن يتحدث عن جزيرة خيالية أو مدينة خيالية.

وربما قصد الباحث براور إلى استخدام تلقي المكان في إطار التبادل الأدبي بين الدول أو في إطار الدراسة الأدبية المقارنة. إننا نستطيع القول أيضا أن تلقي المكان يكون في إطار المجتمع الواحد أو الدولة الواحدة أو المدينة الواحدة وليس في إطار مجتمعين، فحينما أكون أنا ابن مدينة قسنطينة وأقرأ أدبا يصور هذه المدينة فإنني مباشرة أتلقى هذه الأماكن تلقائيا ولا داعي إلى السفر إلى بلـــد آخــر، وكما يبدو فإن براور حصر تلقي المكان في إطار الدراسة الأدبية المقـارنة، بينما يمكن القول أن تلقي أو استقبال المكان يكون في الأدب الواحد.

وفي دراسة نقدية للدكتور عبود عبده حول الأدب المقارن وظهور ما يسمى بنظرية التلقي الأدبي مستندا في ذلك إلى الآراء النقدية التي سبقته يقول: " لقد كثرت في الفترة الأخيرة الدراسات المقارنة التي تتناول تلقي عمل أدبي أو أعمال أديب ما، أو تيار أدبي، أو اتجاه فكري، في الآداب والثقافات الأجنبية، بعيدا عن الحساسيات التي

تنطوي عليها دراسات التأثير والتأثر التقليدية، وهكذا تحولت دراسات "التلقي الإبداعي" إلى ميدان خصب من الميادين الدراسات الأدبية المقارنة" [1]

يتضح لنا من خلال هذا الرأي النقدي أنه ارتكز على أساس أن الدراسة المقارنة تهتم بتلقي عمل أدبي أو تيار أدبي في الأدب والثقافات الأجنبية، ولم يدرج مفهوم تلقي المكان كصـور ومشـاهد من الـواقع ثم تحويلـه ضمن عمـل أدبـــي، فالكاتب يستطيع أن يتلقى نهر النيل بالقاهرة أو نهر السين بباريس أو نهر الأمازون بالبرازيل ثم يوظف صور هذا النهر في عمل أدبي ... وهكذا يكون التلقي ليس حكرا على العمل الأدبي أو التيار الفكري أو الثقافة الأجنبية وإنما يمتد أيضا إلى الأماكن كمشاهد أدبية وفنية.

مفهوم المكان:

إن الحديث عن تلقي الأماكن وتأثيرها في الأعمال الإبداعية باعتبار هذه الأماكن كأنها لوحات فنية أبدعتها ريشة الطبيعة تجد طريقها إلى المبدع على مستوى القصيدة أو القصة أو الرواية يجرنا إلى الحديث عن مفهوم المكان لدى بعض الباحثين والنقاد، ولعل أكبر النقاد الذين أثاروا فكرة المكان في الأعمال الأدبية هو الباحث غاستون باشلار في كتابه"جماليات المكان". وكان المكان الذي استقطب اهتمامه كثيرا هو البيت باعتباره الفضاء الأول الذي احتضنته أثناء ولادته، ولا نستطيع التخلص منه لأنه أصبح جزءا من الذاكرة وتجسيد للأحلام يقول باشلار:

"وباختصار فإن البيت الذي ولدنا فيه قد حفر داخلنا المجموعة الهرمية لكل وظائف السكن، إننا رسم بياني لوظائف سكنى ذلك البيت المحدد، وكل البيوت الأخرى هي

---

[1] - عبده عبود: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، مجلة عالم الفر- سبتمبر 1999، ص : 294.

تنويعات على نفس اللحن. إن كلمة عادة قد استهلكت كثيرا فلا تصلح للتعبير عن ذلك الارتباط الجامع بين أجسامنا التي لا تنسى والبيت الذي يستحيل نسيانه...

إن ذكريات الأحلام التي نستطيع استعادتها بمساعدة التأمل الشعري فقط مختلفة وغير محددة بوضوح. إن وظيفة الشعر الكبرى هي أن يجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا. فالبيت الذي ولدنا فيه هو أكثر من مجرد تجسيد للمأوى، هو تجسيد للأحلام كذلك ..." [1]

وقد ربط باشلار العلاقة بين القارئ والمكان حيث يقول:

" لهذا يصح القول، انطلاقا من رؤيتنا الفلسفية للأدب والشعر أننا "نقرأ الحجرة" أو "نقرأ البيت". وهكذا فإنه بسرعة، ومنذ الكلمة الأولى، منذ بداية القصيدة، فإن القارئ الذي يقرأ الحجرة يضع الكتاب جانبا ليسترجع مكانا ينتسب إلى ماضيه. إنك تشعر بأنك تود أن تروي كل شيء عن حجرتك وأن تثير اهتمام القارئ بنفسك" [2]

إن الباحث باشلار في هذا الحديث يربط بين القراءة والمكان، لقد تفطن إلى فكرة قراءة المكان، فالقارئ حين يقرأ القصيدة يسترجع المكــان الذي ينتمــي إليــه، إن وظيفة الشعر عنده هي أنه يذكره بالأماكن الحميمية التي كان يعيش فيها.

أما الباحث عبد المالك مرتاض فيؤثر استخدام مصطلح "الحيز" في اللغة العربية في علاقته بالنص الروائي يقول: " وقد يكون الحيز الروائي ممثلا في قرية أو مدينة، كما قد يتمثل في هضبة أو جبل، كما قد يكون طريقا ملحوبا، كما قد يكون شاطئ بحر، أو ضفتي نهر، أو جهتي بحيرة أو جانبي واد... ويتسم الحيز الروائي، في معظم أطوار مثوله، بالجمالية والإيحاء، ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز، ورسمه وتحديد معالمه، وجعله كما يتعامل معه في

[1] - غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط2، 1984، بيروت، ص 44.
[2] - المصدر نفسه، ص 43.

الرواية الجديدة طرفا فاعلا في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي ويعقل ويضر وينفع ويسمع وينطق." [1]

يتضح من قول الباحث عبد المالك مرتاض أن الحيز الروائي يتمثل في عدة أمور كالمدينة أو البحر أوالقرية وهذا الحيز له الطابع الجمالي.

أما الباحثة سيزا قاسم في كتابها بناء الرواية فقد أوضحت العلاقة القائمة بين المكان والزمان في العمل الروائي تقول:

" ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطويرها وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث . وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان ، حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدارك الحسي ..." [2]

إن الباحثة سيزا قاسم ترى أن عنصر المكان يرتبط بعنصر الزمن ولا ينفصل عنه لأن الأحداث حقيقية تقع على مستوى المكان ولا يمكن تكران ذلك حتى ولو كان المكان متخيلا، وهذه الأحداث نفسها ليست بعيدة عن سيرورة الزمن، فحركة الأرض لها علاقة بالضرورة بزمن الليل والنهار، فلا يمكن أن يحدث الليل وحده ولا النهار وحده.

ولسنا هنا بصدد عرض آراء الباحثين والنقاد حول مفهوم المكان بقدر ما نحن نسعى إلى ربط المكان بالتلقي في الأعمال الأدبية، طالما أن الموضوع في هذا الفصل لها علاقة باستقبال الأماكن التي يكون المؤلف قد رآها أو مرت عليه

---

[1] - عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ، ص 151-152.

[2] - د. سيزا قاسم: بناء الرواية ، دراسة مقارنة الثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984، ص 76.

أثناء حياته، لأنه أصبح ثمة ارتباط وثيق بين الأماكن الحقيقية الواقعية والأعمال الإبداعية، وأهم الكتاب العرب المعاصرين في فن الرواية هو الكاتب نجيب محفوظ حسب رأي محمد جبريل الذي يقول:

"وإذا كان بعض الكتاب قد جعلوا من المكان بعدا رئيسيا في أعمالهم، فلعله يمكن وضع نجيب محفوظ في مقدمة هؤلاء الكتاب.المكان هو الشخصية المحورية في غالبية أعمال محفوظ: القاهرة الجديدة، خان الخليلي، زقاق المـــدق، بين القصرين، قصر الشـــوق، السكريـــة، حب تحت هضبـــة الهـــرم، حكايات حارتنا، بيت سيء السمعة، خمارة القط الأسود ...." [1]

ونستطيع القول أن كثيرا من الروايات الجزائرية والعربية جعلت من المكان كمفهوم وطني واجتماعي و نفسي مصدرا للإلهام . فالمكان عند محمد جبريل يتحول من الثبات إلى الحركة، ويتحول من مجرد إطار إلى عنصر فعال في الإبداع الأدبي، وقد يكون المكان أحد الأبطـــال أو يكـــون هو البطل الرئيسي. [2]

وقبل أن نتحدث عن رواية الجازية والدراويش وفكرة تلقي المكـــان فيهـــا، نود أن نقف عند بعض النصوص الإبداعية لمعرفة مدى استقبال المكان.

لقد عالجت الكاتبة الروائية أحلام مستغانمي المكان في رواية "ذاكرة الجسد " من خلال تلقيها واستقبالها لمدينة قسنطينة كمشاهد وصور تراكمت فيها قيم المقاومة والتاريخ والمحبة والطفولة فتحولت لديها إلى قصائد شعرية مفعمة بالحنين والشجاعة والبطولة والجمال. تقول على لسان إحدى الشخصيات

"ها هي ذي قسنطينة ... وها هو كل شيء أنت.

---

[1] - محمد جبريل : مصر المكان . دراسة في القصة والرواية . المجلس الاعلى للثقافة 2000 . مصر . ص 10.
[2] - المصدر نفسه . ص 7.

وها أنت تدخلين إلي من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات مع صوت المآذن نفسه، وصوت البــاعة، وخطى النســاء الملتحفــات بالســــواد، والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب ..

"يا التفاحة، يا التفاحة .. خبريني وعلاش الناس والعة بيك"

تستوقفني هذه الأغنية بسذاجتها.

تضعني وجها لوجه مع الوطن، تذكرني دون مجال للشك بأنني في مدينة عربية فتبدو السنوات التي قضيتها في باريس حلما خرافيا." [1]

إن مؤشرات المكان في هذه الجمل السردية كانت في غاية القوة والشاعرية، لم تكن مدينة قسطينة مثل بقية المدن عند الروائية، لقد رأت مدنا أخرى ولكن المدينة الأصل هي التي غرست فيها هذه الأسطورة، إن صور المدينة التي عرفتها قبل رحيلها إلى باريس تتساقط عليها بكل حميمية وشاعرية، فحبها لهذا المكان ليس لمجرد المكان وإنما بما يوحى به هذا المكان من قيم حضارية واجتماعية، فقد ذكرتها المدينة بصوت المآذن وأصوات الباعة في السوق.

وتأبى المؤلفة إلا أن تطلق عليها اسم التفاحة وولع الناس بها، فالتفاحة في ثقافتنا العربية توحي بالجمال والسمو. ولا تلبث أن تقوم الكاتبة مقارنة بين المدينتين قسنطينة وباريس، فقسنطينة تحمل البعد العربي والوطنية السامية بينما مدينة باريس تحمل هذا البعد العربي ولا تربطها بالأديبة رابطة حضارية قوية وقد حولت الكاتبة المكان إلى فضاءات شاعرية يتجاوب معها القارئ وهو دليل على العلاقة القديمة التي تربطها بها.

"يا قسنطينة الأثواب ...

---

[1] - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد منشورات ANEP . طبعة 2004، ص 11.

يا قسنطينة الحب .. والأفراح والأحزان والأحباب، أجيبيني أين تكونين الآن؟
ها هي ذي قسنطينة ...
باردة الاطراف و الأقدام، محمومة الشفاة، مجنونة الأطوار ..." [1]

لقد تلقت مدينة قسنطينة بطريقة شاعرية مشوقة، وكان تأثير موضوع مدينة قسنطينة قويا في غاية القوة، وفي هذا الإطار فقد تحدث الدكتور عبده عبود معتمدا على رأي أحد النقاد والباحثين – بان عملية التلقي سابقة لعملية التأثير، يقول:

"إن أول جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته. فالتأثير لابد أن يسبقه تلق، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتم ..." [2]

وقد تبنى الباحث عبده عبود هذه الفكرة حيث قال: "فالتلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر، وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية ..." [3]

وإذا كان التلقي في هذا المجال له علاقة بمفهوم الأدب المقارن، فإننا نستطيع أيضا تلقي المكان كصورة مادية أو كمشهد ثم نحولـــه إلى نص أدبـــي، روائي أو قصصي أو شعري، وكنا أشرنا إلى رأي "براور" في هذا المجال سابقا. والمكان عند الروائية رمز للجمال والحب كما أنه رمز للثورة ضد المستعمر، فها هي تتلقى صورة أخرى في هذه المدينة ألا وهـــي سجن الكديـــا، هذا السجن الذي يذكرنا بالمستعمر الذي يسوق الثوار الجزائريين إلى الزنزانات إبان فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر. وقد وردت صورة السجن على لسان إحدى الشخصيـــات:

---

[1] - الرواية: ذاكرة الجسد، ص 13 .
[2] - عبود عبده: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية (مجلة عالم الفكر) الكويت سبتمر 1999، ص 293.وقد أشار في الهامش إلى ما يلي: راجع أولريش فايز شتاين: التأثير والتقليد. في كتاب الأدب المقارن عبده عبود، ص 252-275.
[3] - عبود عبده، الأدب المقارن. مجلة عالم الفكر، ص 293.

"وكان سجن (الكديا) وقتها، ككل سجون الشرق الجزائري يعاني فجأة من فائض رجولة، إثر مظاهرات 8 ماي 1945 التي قدمت فيها قسنطينة وسطيف وضواحيها أول عربون للثورة متمثلا في دفعة أولى من عدة آلاف من الشهداء سقطوا في مظاهرة واحدة، وعشرات الآلاف من المساجين الذين ضاقت بهم الزنزانات ..."[1]

"كانت عيناي تريان جسر ميرابو ونهر السين، ويدي ترسم جسرا آخر وواديا آخر لمدينة أخرى.

وعندما انتهت، كنت رسمت قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال ... لا غير، وأدركت أننا في النهاية لا نرسم ما نسكنه .. وإنما ما يسكننا ..." [2]

إن الأديبة عبر هذه الشخصية الروائية الفنانة تستقبل صورا متقابلة في ذاكرتها فهي حين ترى نهر السين وجسر ميرابو بباريس تلجأ إلى رسم عبر صور التلقي قنطرة سيدي راشد ووادي الرمال.

وإذا كانت الأديبة قد تأثرت تأثيرا عميقا بناء على عملية تلقي لصور مدينة قسنطينة فإن الأديب الروائي محمد ساري في رواية " على جبال الظهرة" صور المآثر والبطولات لثوار وأبطال الثورة التحريرية الذين احتضنتهم هذه الجبال الشامخة مثل جبال جرجرة و الأوراس وغيرها.

يقول الراوي أو إحدى الشخصيات:

"عندما وصلت الثورة إلى جبال الظهرة، انظم تلقائيا إلى المجاهدين ...أغلبيهم من ذويه." [3]

---

[1] - رواية ذاكرة الجسد: ص 30.
[2] - رواية ذاكرة الجسد: ص162.
[3] - محمد ساري: على جبال الظهرة. المؤسسة الوطنية للكتاب 1988. ص 24 .

"انبلج الفجر على هذه الجبال النائية واستيقظ سكانها على صيحات الديكة المتعاقبة من رابية إلى أخرى ومن كوخ إلى آخر ..." [1]

وقد كان لاستقبال المكان في رواية الجازية والدراويش تأثير قوي في العملية الإبداعية، فقد أبدع عبد الحميد بن هدوقة نصا روائيا كانت الدشرة فيه محورا رئيسيا ضمن المحاور أو المشاهد الرئيسية، وإذا كانت الأديبة أحلام مستغانمي قد أبدعت في تصوير مدينة قسنطينة في ذاكرة الجسد، وإذا كان الروائي محمد ساري قد وضع " جبال الظهرة " عنوانا للرواية، فإن عبد الحميد بن هدوقة كانت قرية الحمراء بالمنصورة دافعا كبيرا له في تصوير أحداثه الروائية وذلك باعتباره ابن قرية الحمراء ومولده الأصلي بها. فعلى الرغم من أن الكاتب لم يشر إلى اسم القرية مباشرة إلا أنها تظل ككثير من القرى الجزائرية المتشابهة في الوضع الاجتماعي والجغرافي والفلاحي. وقد أشار الناقد عثمان بيدي في دراسة له حول رواية الجازية والدراويش و"مرداد ولقاء" (دراسة مقارنة) إلى أهل قرية الحمراء يقول:

"وما يهمنا نحن في هذه الدراسة هو الجدل القائم بين رواية" الجازية والدراويش "ورواية ميخائيل نعيمة "مرداد" و "لقاء" وصحيح أن هذا الجدل يتفاوت فهو يأخذ مداه في الأولى، ويضيق في الثانية.

ولعل هذا الجدل متأت أولا من كون جغرافية العملين: الجازية ومرداد (بسكنتا وأهل الحمراء) متاشبهة إذ تقعان في جبال والصعود إليها صعب والطريق وعر ضيق وفي الطريق إليهما هاوية، ثم العزلة (المكان الروائي وربما المكان الجغرافي)" [2]

---

[1] - المصدر نفسه، ص 101.

[2] - جيلاني خلاص : عبد الحميد بن هدوقة (كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة) ، ص 57 .

ويشير الباحث عبد العزيز بو باكير إلى مولد الكاتب بقرية الحمراء: "1925 – ميلاد عبد الحميد بن هدوقة في 9 جانفي بقرية الحمراء قرب المنصورة ولاية برج بوعريريج ....

- ولع منذ صباه بقراءة الأساطير والسير العربية الشعبية كألف ليلة وليلة وسير عنترة وسيف بن ذي يزن والزير سالم وبني هلال ..." [1]
- لقد وردت صور الدشرة بكثرة في المستويات السردية، حيث يكاد يمزج بين الشخصية والدشرة إلى حد الالتحام. والكاتب لا يمر على الدشرة مرورا عاديا، بل يربطها بماضيها التاريخي العظيم والبطولات الكبيرة التي قدمها السكان ضد المستعمر الفرنسي، ونجد هذه الصور كثيرة في أدب القصة والرواية الجزائريتين من خلال تصوير الريف الجزائري وما قدمه من تضحيات جسام من أجل تحرير الأرض." تاريخ الدشرة هو ذكريات مرتبطة بسنى الخصب والجدب، وبسنى الحر والقر. الحرب التي خاضتها من أجل التحرير ....

مع أن القرية كافحت، صمدت وقفت في وجه الظلم، بيتا بيتا، فردا فردا.." [2]

"إذا سئلوا لماذا حاربوا أجابوا: من أجل (النيف) " [3]

إن الدشرة عند الكاتب لها عظمتها ولها قداستها، وهي منبع للثورة والشجاعة شاركت كغيرها من المداشر الجزائرية في المقاومة ضد الاحتلال، وهي لا تزال تحافظ على عراقتها وأصالتها وبأناسها الطيبين الكرماء. وقد وردت صور الدشرة في مواقع كثيرة من الرواية، وكان ذلك من خلال ذكر الشخصية الروائية وعلاقتها بالمكان الريفي، وقد وصفها الروائي بأنها صعبة الصعود والهبوط

---

[1] - المصدر نفسه (انظر مقالة عبد العزيز بوباكير) ، ص 9 .
[2] - الرواية : الجازية والدراويش . ص 39-40 .
[3] - رواية الجازية والدراويش . ص 40 .

"الطريق ضيق ملتو، يصعب معه الهبوط والصعود على من لم يتعوده. تكفي عثرة لدى أحد المنعرجات ليجد المرء نفسه في الهاوية ..." [1]

وعلى الرغم من صعوبة المكان في هذه الدشرة من الناحية الجغرافية، فإن إحدى شخصيات الرواية لا تزال معجبة بها لأنها تذكره بالطفولة الأولى.

"فكر عايد وهو ينظر إلى مختلف الجهات المحاذية للدشرة والعين، أن كل شيء هنا ما زال يحيا في طفولته الاولى ... الصفصاف شامخ الرأس إلى السماء وهو على الهاوية ! العين تجري رقراقة وهي تسيل على أرض صلد جلمد ! الطريق بين الدشرة والعين ليست طويلة، لكن أشواك العليق والعوسج تكتنفها من الجانبين، في حين تستعمل استعمالا أساسيا في حياة السكان. معها يمرون إذ يسقون منها تتفرع المسالك المؤدية إلى الحقــول والبســاتين والسهــل." [2]

لقد ربط الكاتب بين الدشرة والعين ربطا قويا لا ينفصل، باعتبار العين تجسد نبع الحياة لدى سكان الدشرة، إننا لا نستطيع تصور وجود حياة بالدشرة بدون ماء الحياة، فالعين بمائها تسقى حقول وبساتين الدشرة، ومنها تشرب المواشي إليها تذهب بالنساء لجلب الماء لضروريات الحيــاة . وتعد العين هي المكان الذي يتعرف شباب الدشرة على الفتيات، لأن الفتاة الريفية معظم أوقاتها تكون في البيت. فهي موطن التعارف، وعادة ما يلمح الشباب الفتاة من بعيد وهي مستعدة للذهاب إلى العين.

يقول الراوي: "صحيح عندما رآها مقبلة على العين، في جمع من النساء، لأول مرة لم تكن في ظنه هي حجيلة بنت صديق أبيه الأخضر بن الجبايلي، كانت الجازية العظيمة التي قطع من أجلها البحــار" [3]

---

[1] - رواية الجازية والدراويش. ص 140 .
[2] - الرواية نفسها، ص 40.
[3] - الجازية والدراويش ، ص 106 .

والكاتب مولع كثيرا بفكرة العين في الدشرة فهي المكان الملائم والجيد لتلاقي النساء لسرد حكايتهن الإيجابية والسلبية سواء تعلق الأمر بمسائل العشق والحب من سكان الدشرة، أو مسائل المناوشات والمصالحة بين الناس، كما أنها الفضاء الذي يتم فيه تواتر الأنباء حول الوطن والدشرة والعالم [1]. ف" العين فضاء نسوي تعالج فيه أمور كثيرة تستأثر باهتمام المرأة." [2]

[1] - شريبط أحمد شريبط: بنية الفضاء في رواية "غدا يوم جديد" .مجلة الثقافة. الجزائر 1997، ص174.
[2] - المصدر نفسه، ص 174.

تلقي الأفكار الاشتراكية:

إن تلقي الأفكار والفلسفة والايدولوجيا وتوظيفها في الكتابة الإبداعية من الموضوعات المهمة التتى نجدها في العملية الأدبية. وقد تجلت هذه المسائل في رواية الجـــازية والدراويش، فقد كتبت هذه الرواية في الزمن الذي كانت فيه الأفكار الاشتراكية منتشرة في الأوساط الاجتماعية والثقافية والإبداعية وكان الروائي متأثرا إلى حد كبير بهذا التوجه الفلسفي ونجد صورا كثيرة في ثنايا النص الروائي، ولعل فكرة وردت في نص هي فكرة التطوع الطلابي أو الطلاب الذين حلوا بالدشرة لمساعدة السكان. [1]

ونحن نعرف أن التطوع هو فكرة اشتراكية لها علاقة بين الطلبة وسكان الأرياف كان الهدف منها توعية الفلاحين في غطار البرنامج الاشتراكي وتقديم المساعدة، وقد ورد على لسان الراوي أو الشخصية: "الاشتراكيون والرجعيـــون ..." [2]

[1] - رواية الجازية والدراويش، ص 33.
[2] - رواية الجازية والدراويش، ص 210.

موقف القراءات النقدية من النص الروائي:

قراءة بشير لرواية الجازية والدراويش:

في البداية نشير إلى عنوان المقالة النقدية للناقد بشير إبرير فهو: "خصائص الخطاب الروائي في رواية عبد الحميد بن هدوقة. الجازية والدراويش." [1]

تحدث في البداية عن مفهوم الخطاب مستندا إلى آراء نقدية قيلت حوله، مثل الباحث "دي سويسر" و"بيار شارودو" ..[2] كما ارتكز البحث على جملة من الخصائص لهذه الرواية:

1- خاصية التضاد.[3]

2- لعبة الأسماء.[4]

3- توظيف البيئة المحلية.[5]

4- ثنائية الريف والمدينة.[6]

5- توظيف العدد "7".[7]

فبالنسبة للمفهوم الأول خاصية التضاد ارتكز على شخصيتين كل منهما يملك خطابا مضادا للآخر وهما شخصية الأحمر وشخصية الدراويش(بالجمع).

[1] - بشير إبرير: خصائص الخطاب الروائي في رواية عبد الحميد بن هدوقة.الجازية والدراويش مجلة الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها –جامعة وهران- يونيو 1994، ص 161.

[2] - المصدر نفسه، ص 161،162.

[3] - المصدر نفسه، ص 163.

[4] - المصدر نفسه، ص 167.

[5] - المصدر نفسه، 170.

[6] - المصدر نفسه، ص 171.

[7] - المصدر نفسه، ص 172.

I- خطاب الأحمر أمام الجازية: يقول إبرير وهو يحلل خطاب الأحمر:

"أ- لم يتحدث الأحمر أمام الجازية على أنّه يحبها خلافا للآخرين وفي هذا ما يثير انتباهها" [1]

" ب- تحدث لها عن عيون تسيل إلى أعلى والمألوف أن العيـــون تسيـــل إلى أسفـــل، وخاصة إذا علمنا أن العيون التي يتكلم عنها الروائي توجد على مرتفع، وتحدث لها عن شموس تخرج من الأرض والمألوف أن الشمس تشرق من السماء وعن مناجل تحصد الأشعة والمألوف أن المناجل تحصد السنابل، وعن مستقبل يتجه كلية إلى المستقبل، والمألوف أن الطريق إلى المستقبل يمر بالماضي وبالحاضر ويتأسس عليها".[2]

"ج- هذا الخطاب فيه خروج عن المألوف وهو يشكل بالمصطلح الأسلوبي انحرافا "Déviation" أو انزياحا أو عدولا كما كان عند النقاد العرب القدامى حازم القرطاجني مثلا وهذا الانحراف يؤدي إلى:

1- انتباه القارئ للرواية وتوطيد الصلة بينهما فهذا الانحراف الأسلوبي هو تقنية أسلوبية استعملها عبد الحميد بن هدوقة ليحقق تواصلا إيجابيا مع المتلقي فيقرأ الرواية ويحقق المتعة.

2- انتباه الجازية خاصة؛ لأن الذي يتكلم بهذا الخطاب ليس مثل الآخرين فهو مختلف عنهم ... ويصبح يشكل بؤرة اهتمامها واهتمام أهل الدشرة جميعا.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 163.

[2] - المصدر نفسه، ص 163.

3- يؤدي إلى ردود الأفعال عند سكان الدشرة، وأهم رد فعل في نظري قد جاء على لسان الدراويش في زردة السبعة..." [1]

بهذه الطريقة النقدية يقرأ بشير إبرير النص الروائي من الزاوية التحليلية للخطاب مركزا على نصوص لغوية قصيرة تقوم على مبدأ التضاد من حيث الدلالة والمضمون، فهو يرى أن الخطاب الذي تلفظ به الأحمر فصيح، في حين كان خطاب الدراويش باللهجة الشعبية وهو موجه إلى الطلاب المتطوعيـــن؛ لاسيما الأحمر وصافية التي بدت حداثية في سلوكها من خلال التدخين وارتدائها السروال وهو أمر مرفوض عند سكان القرية [2] إلى غير ذلك من بعض من الشواهد النصية القصيرة بالرواية.

ثم أورد مثالا آخر من التضاد فهو هذه المرة بين شخصية الأحمر وشخصية الطيب، " حيث يتميز خطاب الأحمر بالجرأة والشجاعة والمغامرة والسرعة المفرطة نحو مستقبل أسطوري، بينما يتميز خطاب الطيب بالمهادنة..." [3]

وأعتقد أن هذه التحليلات الخطابية للوحدات النصية الصغرى من خلال الشخصيات مهمة، لكن يبدو في نظري أن ثمة وحدات خطابية صغرى لها أهميتها في المتن الروائي مثل خطاب الجازية، فهو خطاب يتم على الوطنية والتاريخ والثورة ورد كثيرا في الرواية على أنها ابنة الشهيد وقامت بتربيتها بعد الاستقلال مباشرة إحدى المجاهدات (عائشة) فهي تحمل خطاب الجزائر والتاريخ وأما الشخصيات الأخرى التي ترغب في الزواج من الجازية فكل

[1] - المصدر نفسه، ص 163،164.
[2] - المصدر نفسه، ص 164.
[3] - المصدر نفسه، ص 165.

واحدة منها تحمل خطابا خاصا بها تراه يتلاءم مع خطاب الجازية ... ويمكن اعتبار هذا النوع من الخطاب حسب ما يرى التداوليون؛ خطاب غير مباشر. "وهو يتولد عند امتصاص الآخر وأدائه بطريقة غير حرفية؛ مما يتطلب تحويل أزمنته الفعلية ... الأمر الذي يجعله يختلف عن الخطاب المباشر ..."[1]

وعلى هذا الأساس فإن القارئ النقدي عندما يقوم بقراءة عمل أدبي معين فإنه عادة ما يلجأ إلى استخدام مصطلحات نقدية لغيره فيستفيد منها ويوظفها في تحليل النصوص وفي هذه الحالة فالناقد هو متلقى نقدي لمنهج نقدي من جهة ومتلقي للنص من جهة ثانية- كما أسلفنا الذكر في المدخل النظري – وفي هذا الإطار فإن مصطلح الخطاب في الرواية قد دخل المجالات النقدية، وأصبحنا نمارسه في قراءتنا النقدية، ولعله من المفيد الاستشهاد باجتهادات الناقد سعيد يقطين حول مصطلح الخطاب إذ يقول: "يكاد يجمع كل المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة ز.هاريس (1952) في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون ب "تحليل الخطاب". إنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتعدى الجملة إلى الخطاب."[2]

ويواصل القارئ الناقد إبرير تحليل الرواية، وكانت النقطة الثانية تتعلق بلعبة الأسماء للشخصيات الروائية، واعتبر أن كل اسم يحمل علامة من العلامات بل أن كل اسم يتناقض مع الاسم الآخر الذي يليه.[3]

1- الأحمر : صاحب مرجعية فكرية غربية عن الدشرة.

2- الأخضر الجبايلي: له علاقة تاريخية قوية بالريف.

3- الطيب: شخصية طيبة، تكن له الجازية المودة والاحترام.

[1] - صلاح فضل بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. الكويت 1992، ص 101.
[2] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي.الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، 1989، ص 17.
[3] - بشير إبرير: تحليل الخطاب ص 170.

4- الشامبيط: رمز السلطة في الدشرة.

5- عائد: ممثل فئة المهاجرين.

6- الراعي: الطبقة المسحوقة.

7- هادية: هادئة في اسمها وفعلها.

8- حجيلة: تصغير لحجلة.

9- صفية: رمز الصفاء.

10-الجازية: ترمز إلى الجزائر.[1]

من خلال رؤيتنا لهذه الأسماء فإن التضاد لا يوجد كليا بين الشخصيات وإنما جزئيا.

وقد نوّع القارئ النقدي في استخدام المصطلحات فبعد أن استخدم مصطلح الخطاب الروائي، فها هو ينتقل إلى مصطلح آخر ضمن المفهوم الأول وهو توظيف البيئة المحلية مثل وصف الزردة، ووصف الأحمر من طرف الفتيات الدشراوات...[2]

وبعدها شرح مفهوم ثنائية الريف والمدينة، ومدى إعجاب سكان الدشرة بدشرتهم اعتبارها أحسن من المدينة [3] وفي النهاية يشير إلى العدد رقم سبعة في الرواية الذي له مرجعيات في ثقافة سكان القرية ومعتقداتهم وإيمانهم بالأولياء وهو خاصية من خصائص الخطاب الروائي لدى الأديب عبد الحميد بن هدوقة[4] نستطيع القول أن الناقد اعتمد في تحليله للرواية على ما أنتجه الشخوص من خطابات

---

[1] - المصدر نفسه، ص من167 إلى 170.

[2] - المصدر نفسه، ص 171.

[3] - المصدر نفسه، ص 171.

[4] - المصدر نفسه، ص 172.

مستندا في ذلك إلى الآراء النقدية الغربية من خلال مجموعة من المراجع النقدية الموجودة في قائمة مراجع الدراسة. [1]

ومن هنا نعتبر أن هذه المصطلحات النقدية كانت نتيجة تلقي الناقد لها عبر قراءاته المعرفية لها واستقباله لكثير من هذه المفاهيم، وبعد ذلك تأثر بها ومارس بها عملية القراءة والتحليل، وهي في هذه الحالة تدخل في إطار النقد المقارن .(تلقي + تأثير).

[1] - المصدر نفسه، ص 173.

قراءة الناقد عمر أوهادي لنص الجازية والدراويش:

تقوم القراءة للناقد عمر أوهادي على مصطلحين سرديين هما:

1- الرؤى السردية.[1]

2- البنية السردية.[2]

نشير في البداية أن مصطلح الرؤية السردية قد شاع استخدامه في الدراسات النقدية العربية المعاصرة للنصوص السردية. وقد استفاد النقد العربي من هذه المصطلحات النقدية الغربية وكان تأثره واضحا بها، فبعد أن أشرنا إلى مصطلح تحليل الخطاب في القراءة النقدية الأولى للناقد إبرير، فإننا نجد أنفسنا أمام مصطلح آخر في دراسة نفس النص الروائي.

وبالنسبة لمفهوم الرؤية السردية يشير سعيد يقطين إلى أنه ظهر مع بداية القرن العشرين: و"يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم هو وليد استحداثه النقد الأنجلو-أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس. وعمقه أتباعـــه، وبالخصوص بيرسي لوبوك في كتابه" صنعة الرواية "الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية".[3] وبهذا يكون الناقد العربي تلقى هذه المصطلحات وتأثر بها في دراساته التحليلية.

يحلل عمر أوهادي الرواية على أساس أنها تقوم على مستوردين سرديين:

---

[1] - عمر أوهادي: الكتابة الروائية في الجازية والدراويش، ترجمة عبد الحميد بورايو. (كتاب الملتقى الوطني الأوّل عبد الحميد بن هدوقة)، ص 43. تمثل المقالة فصلا من فصول رسالة دكتوراه من الدرجة الثالثة قدمت للمناقشة في جامعة السوربون سنة 1987.

[2] - المصدر نفسه، ص 50.

[3] - سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. ص 284،285.

1- المستوى السردي الأول: (الزمن الأول) تمثل في شخصية الطبيب الذي هو الراوي الأول من داخل القصة.

2- المستوى السردي الثاني: (الزمن الثاني) تمثل في شخصية عائد الراوي الثاني من خارج القصة، وهو الراوي الغائب(هو) الذي يوكل له التبئير.[1]

أما بخصوص مفهوم التبئير فهو للباحث الفرنسي "جيرار جنيت" [2]

و المفهوم السردي الآخر تعلق ب "الراوي-المؤلف" وهو الكاتب بن هدوقة الذي وزع الأدوار بين مختلف الشخصيات وكانت مساندته لهذه الشخصية أو تلك واضحة ."من خلال رؤية المؤلف نستطيع أن نتعرف إذا ما كان يؤازر طرف المحافظين(الأخظر) ، أو الإصلاحيين(الطيب)، أو الثوريين(الأحمر)" [3]

وقد أشار إلى أن شخصية الطيب(المستوى الأول) مارس تقنية التبئير الداخلي. "تبدأ رواية القصة عن طريق تبئير داخلي، لقد تم تقديم الشخصيات والأماكن والأحداث عن طريق الطيب، إنه القائم بعملية التقديم."[4]

والتبئير الداخلي هو عبارة عن مونولوج داخلي في نظر جيرار جنيت يقول: "ولا يحقق التبئير الداخلي تحقيقا تاما إلا في الحكاية ذات المونولوج الداخلي". [5]

فنحن نعرف حقيقة قصـــة الطيب داخل السجــن أو خـــارج السجــن (في الدشرة) عن طريق هذه التقنية السردية(المونولوج الداخلي)، والتي نعتبرها تحليلات سردية ناجحة ومفيدة.

---

[1] - عمر أوهادي: الكتابة الروائية (كتاب الملتقي الأول عبد الحميد بن هدوقة) ص 43.

[2] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية . بحث في المنهج .تر. محمد معتصم. عبد الجليل الأزردي. عمر الحلي. منشورات الاختلاف. 2003، ص 201.

[3] - عمر أوهادي : الكتابة الروائية في رواية الجازية والدراويش، ص 44.

[4] - المصدر نفسه، ص 45.

[5] - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 204.

ففي الزمن الأوّل نتعرف على مستويين هما:

"1)الطيب وهو في السجن ومناقشته مع الشاعر الذي يقاسمه الزنزانة.

2) يتم استحضار قصة الطيب على شكل استذكار" [1]

أما الزمن الثاني فكانت له علاقة بقصة عايد عن طريق الضمير الغائب[2] أو "المروية والمبأرة من طرف الراوي الغائب" [3]

وعن طريق تحليل الرؤى السردية للشخصيات، يتعرض إلى علاقة شخصية الطيب بشخصية الأحمر حيث "يتساوى الطيب الشخصية الراوية مع شخصية الأحمر، من حيث ما يعرفانه من أشياء ومن أفعال: المعلومات عن الجازية، مشاريع الشامبيط...الخ" [4]

ثم العلاقة بين: "الطيب/الأخضر"، [5] و"الطيب/الشامبيط". [6] والعلاقة بين "الراوي/عائد" [7]

وفي النقطة الثانية تعرض الناقد إلى مفهوم البنية السردية، وقال أنها ترتكز على خط الانكسار. وقد شرح ذلك من خلال وجود مجموعة من الفئات الاجتماعية: ".. من ناحية هناك جيل قدير يريد المحــافظة علــى حياة تقليديـــة، ومن ناحية أخرى هناك شباب ثوري وما بينهما هناك شباب إصلاحي. الجيلان (القديم والثوري) عرضة للاضطهاد والظلم الإداري.وأخيرا هناك شباب مهاجر طغت عليه الثقافة الغربية ..."[8]

---

[1] - المصدر نفسه، ص 45.
[2] - عمر أوهادي: الكتابة الروائية ، ص 45.
[3] - المصدر نفسه، ص 45.
[4] - المصدر نفسه، ص 46.
[5] - المصدر نفسه، ص 46.
[6] - المصدر نفسه، ص 47.
[7] - المصدر نفسه، ص 47.
[8] - المصدر نفسه، ص 52.

كما يشير الناقد أيضا أن المؤلف استخدم في البنية السردية "الأساطير والرموز والأمثال والأقوال المأثورة." [1] إلى جانب هذا تم:

- وضع اسم الجازية في سياق أسطوري.[2]
- توظيف أسطورة إساف ونائلة.[3]
- توظيف العدد رقم سبعة. [4]

[1] - المصدر نفسه، ص 53.
[2] - المصدر نفسه، ص 53.
[3] - المصدر نفسه، ص 53.
[4] - المصدر نفسه، ص 55.

القراءة النقدية للناقد الطاهر رواينة:

يضع الناقد الطاهر رواينة عنوانا تحت اسم "الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة.دراسة في المعنى والمبنى"[1]
يستهل دراسته النقدية بتناول الموضوعات التالية:

1- العنوان.[2]
2- الفاتحة.[3]
3- الفصول.[4]
4- المكان والزمان.[5]

في العنوان أجرى الناقد مقارنة أدبية من خلال الإشارة إلى شخصية الجازية ومدى أهميتها في القصص الشعبي (سيرة بني هلال)- وبعدها ذكر الجمع بين كلمتين الجازية والدراويش اللتين كان لهما نوع من الحميمية، فقد كان الدراويش "سدنة في معبد الجمال الذي تتربع فيه الجازية" [6]، وهو تشبيه أدبي جيد. وشخصية الجازية شبيهة بشخصية نجمة لكاتب ياسين "إنّها تشبه نجمة كاتب ياسين في عجائبيتها، التي قد تنتهي بها إلى أن تصبح أسطورة كونية .. بينما جسّدت الجازية الجزائر الحلم في مرحلة بناء المجتمع الجديد .." [7]

---

[1] - الطاهر رواينة : الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة.دراسة في العنى والمبنى.مجلة المساءلة.ربيع 1991،ص 13.
[2] - المصدر نفسه، 14.
[3] - المصدر نفسه، ص 17.
[4] - المصدر نفسه، ص 18.
[5] - المدر نفسه، ص 19،24.
[6] - المصدر نفسه، ص 14،15.
[7] - المصدر نفسه، ص 15.

أما بالنسبة للفاتحة فقد أسهمت في تهيئة الجو بطريقة شعرية كان فيها الإيقاع متميزا، وتضمنت طاقة دلالية كشفت عن سرها وعمقها..[1]

بالنسبة لنقطة "فصول الرواية فكان مخطط الرواية يتألف من ثمانية فصول:

- أربعة فصول في الزمن الأول.
- أربعة فصول في الزمن الثاني.[2]
- تحكي قصة الزمن الأول "تجربة السجن حيث يمثل الطيب الشخصية المحورية فيها.." [3]
- تحكي قصة الزمن الثاني "أخبار الجازية من خلال استعراض أحلام ومخططات عشاقها ومريديها .." [4]

ويبدو أن التشابه كان واضحا بين تحليل الناقد أوهادي والناقد رواينية في تحليل هذه النقطة والإشارة إلى هاتين الشخصيتين(الطيب، عايد)في القيام بعملية السرد والتناوب بينهما في تقديم أحداث الرواية.

بناء المكان: لقد تمت الإشارة في هذه النقطة إلى مدى أهمية المكان في تصوير القيم الدينية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية... وقد قامت الرواية على مجموعة من العلاقات المكانية القائمة على أساس التعارض هي:

1- ثنائية المغلوق المفتوح أو فضاء السجن القرية:

- انتقال الطيّب من القرية إلى السجن أي الانتقال من فضاء القرية الذي يمثل الحضور في الروح الجماعية وإثبات الذات والإحساس بالحرارة

---

[1] - المصدر نفسه، ص 17.

[2] - المصدر نفسه، ص 18.

[3] - المصدر نفسه، ص 18.

[4] - المصدر نفسه، ص 18.

والطمأنينة إلى فضاء الزنزانة الذي يمثل العالم المغلق والبعد عن الأحباب وغياب الشعور بالانتماء. [1] وزيارة صافية للطبيب وهو في السجن [2] "بعث في نفسه حلما جديدا فودّ أن ينام على إيقاعه حتّى تنتهي سنوات السجن بانتهاء فصول الرواية.." [3]

2- ثنائية المرتفع المنخفض أو فضاء القرية/المدينة.

فضاء القرية معروف "بأبعاده الطبيعية والتاريخية والميتولوجية المتميزة" [4] فضاء تقليدي يمسك بجذور الماضي. [5] و"فضاء المدينة أو فضاء المنخفض يبدو غائبا حيث لم يرد ذكر المدينة في الرواية إلا عرضا" [6]

3- **ثنائية القريب/البعيد، أو فضاء الأنا وفضاء الآخر:**

وهو عبارة عن "التعارض القائم بين فضاء الأهل وفضاء الغربة." [7] وهذا الأخير تجلى من خلال شخصية عايد الذي كان يعيش في المهجر وأبى إلاّ أن يعود إلى أرض الدشرة بناء على وصية الأب، للاحتكاك بالأهل والأقارب "فقد تحوّل القريب أو فضاء الأهل عند عايد إلى مكان حميم أليف" [8]

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أن الاهتمام بالمكان في تحليل الرواية كان مفيدا وشيقا فهو وإن كان لم يرد في القراءة الخاصة بتحليل الخطاب أو البنية السردية وذلك تمايز المناهج فإننا في هذه القراءة نقف أمام مصطلح نقدي جديد استخدمه الباحث الجزائري للاستفادة في تحليل النصوص، وقد أشرنا سابقا في مواقع أخرى أن هذا المفهوم يعود إلى المنظر الفرنسي غاستون

---

[1] - المصدر نفسه، ص 20.
[2] - المصدر نفسه، ص 21.
[3] - المصدر نفسه، ص 21.
[4] - المصدر نفسه، ص 22.
[5] - المصدر نفسه، ص 22.
[6] - المصدر نفسه، ص 22.
[7] - المصدر نفسه، ص 23.
[8] - المصدر نفسه، ص 24.

باشلار. وقد استفاد روايينية في توظيف هذا المصطلح، وهذا يكشف أن النقد الجزائري أو العربي بصفة عامة كان موضع التلقي والاستفادة من النقد الأجنبي.

البناء الزماني:[1]

استخدم هذا المفهوم إلى جانب استخدام المكان، وكان التمييز في هذه الرواية بين أربعة أشكال زمنية:

1-الحاضر المستمر: وقد تجسد هذا العنصر في إدخال شخصية الطبيب السجن، وقد وردت الأحداث متتابعة في الحاضر [2] وتخللتها "مجموعة من الاسترجاعات والاستباقات والوقفات والمشاهد تجعل من هذا الحاضر المستمر بؤرة تتقاطع عندها أزمنة أخرى.." [3] بل يتعانق زمن القصة مع زمن الخطاب." [4]

2-الماضي البعيد: [5] وهو نوعان:

أ- الماضي التاريخي: وهو الأرضية التاريخية للحاضر من خلال الحديث عن الثورة والشهداء.

ب-الماضي الأسطوري: وهو يتعلق بالتاريخ الروحي للقرية وبكرامات الأولياء....[6]

3-الماضي القريب: وهو الذي يتعلق بالمدّة الزمنية بين منتصف السبعينات وبداية الثمانينات.[7]

---

[1] - المصدر نفسه، ص 24.
[2] - المصدر نفسه، ص 26.
[3] - المصدر نفسه، ص 26
[4] - المصدر نفسه، ص 26.
[5] - المصدر نفسه، ص 26.
[6] - المصدر نفسه، ص 26-27.
[7] - المصدر نفسه، ص 27.

4- المستقبل المتوقع: زمن التنبؤ بالأحداث. [1]

5- زمن الخطاب **أو زمن السرد**: وقد تجسد فيه زمنان:

قصة الزمن الأول: تركّزت وقائعها حول شخصية الطيب ثم إيراد مجموعة من الحكايات في إطار قصّة الطيّب مع توظيف التتابع والاسترجاع.

قصة الزمن الثاني: تركّزت وقائعها حول شخصية "عايد" والتي وردت على أساس التتابع مع استخدام السوابق واللواحق. [2]

أما أهم المراجع النقدية التي اعتمدها الناقد في تحليل نص الرواية:

1- جماليات المكان – لباشلار.

2- بناء الرواية- سيزا قاسم-.

3- السيميائية، معجم قريماس و كورتاس .

وإذا ما تفحصنا المصطلحات النقدية المستخدمة في دراسة النص الروائي فإننا نجدها تنتمي إلى اتجاهات:

فقد كانت دراسة المكان قائمة على أساس القراءة لمفهوم باشلار للمكان والزمن عند سيزا قاسم التي هي بدورها استفادت من قراءاتها للمراجع الأجنبية للزمن منها الزمن لـــ جون بويون، وخطاب الحكاية لجيرار جونيت.

---

[1] - المصدر نفسه، ص 27.

[2] - المصدر نفسه،ص 27-28.

قراءة الناقد عبد الحميد بوسماحة لنص الجازية والدراويش:

إن المنطلقات النقدية التي ارتكز عليها الناقد عبد الحميد بوسماحة في قراءته للرواية تختلف عن سابقاتها من حيث المعالجة والأدوات فقد اعتمد على علم الفلكلور والأنترولوجيا الثقافية وهما من المجالات التي تهتم بالعادات والتقاليد والمعتقدات الشعبية والطقوس التي تراكمت لدى فئة اجتماعية معينة مع مرور الزمن.

وقد سبق وأن أشرنا إلى الناقد بوسماحة في موقع سابق تعلق بفكرة ورود الملامح الأسطورية لشخصية الجازية ومقارنتها بشخصية الجازية في التغريبة الهلالية وهي فكرة اعتمدت المقارنة بين النصين، وعلى الرغم من أن الناقد لم يكن يقصد إلى موضوع التلقي لدى الكاتب بن هدوقة والاستفادة والتأثير فإنه أشار إلى موضوع التوظيف لهذه الملامح الأسطورية للجازية وهي نقطة كانت إيجابية، وهو يدل أيضا على إطلاع القارئ الناقد للنصوص الأدبية المتعلقة بالسيرة الأدبية، وفي هذه الحالة نقول أننا أمام قارئين، كما أشرنا في الدراسة النظرية سابقا:

1- **القارئ الأول** : هو الكاتب المبدع الذي تلقى موضوع الجازية عبر نص السيرة الهلالية فتأثر وعلى ضوء هذا التأثير (تأثير السيرة على بن هدوقة) أبدع نصا أدبيا تجلت فيه مواقع التلقي والتأثير.

2- **القارئ الثاني**: هو القارئ الناقد الذي تلقى هو بدوره شخصية الجازية الهلالية في السيرة الأدبية ... ثم تلقى شخصية الجازية عبر نص الجازية والدراويش... ولهذا فهو تلقى شخصية الجازية مرتين الأولى السيرة الهلالية والثانية في النص الروائي.

ومن الموضوعات التي تحدث عنها الناقد في دراسته هي "الزردة" وأشار إلى الزردة باعتبارها ظاهرة اجتماعية لأنها ممارسة جماعية شعبية نجدها في الأماكن الريفية تعبيرا عن أفكارها ومعتقداتها الدينية عن طريق الغناء والرقص.[1]

ويقول الباحث نور الدين طوالبي أحد الباحثين في مجال الطقوس أن الزردة تستعمل في الشرق الجزائري وجنوبه للتعبير عن نجاح معيّن أو الشفاء من المرض.. [2]

وأهم مميزات هذه الزردة:

"-إقامة حج طقسي يكرس مرة واحدة أو عدة مرات كل عام، لأحد الأولياء وهو حج تقوم خلاله العائلات بزيارة الضريح الذي يضمه وذلك بالتطواف حوله..

-ليست الزردة سوى مرحلة لا تنفصل عن أي سلوك ديني كلي، لقد لاحظنا ذلك أكثر من مرة: أن السلوك الديني الريفي متوافق تماما- حتى أنه معياري- مع توافقية تكامل العوامل التقليدية البدعية في كل متجانس.." [3]

ومن بين الموضوعات التي دونها الناقد "الرقص""الطقسي"، وهو الموضوع الدرامي الذي تضمنته الرواية حين رقص الأحمر مع الجازية أثناء قيام الزردة وهو ما يناقض مواقف سكان الدشرة.[4]

---

[1] - عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث في روايات عبد الحميد بن هدوقة، ص 93.

[2] - نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيرات ، منشورات عويدات،باريس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988. ص133.

[3] - المصدر نفسه، ص 133.

[4] - عبد الحميد بوسماحة : توظيف التراث ...ص 96-97.

والرقص الطقسي لم يكن مجرد حركات جسدية أو إجمالية، فمنذ الأزمان الغابرة لعب الرقص دورا مهما في الحياة الدينية للبشرية، إذ أنه وسيلة متميزة للخروج من الحدود الضيقـــة، إن الحركات الراقصة الطقسية تسمح للإنسان للاتصال مع الطبيعة.[1]

إن المؤلف عبد الحميد بن هدوقة تلقى هذه الصور واستقبلها وعاش أحداثها في القرية وتأثر بها، وليس غريبا أن نقول أن الزردة والرقص الطقسي كانت عبارة عن مشاهد فنية جمالية إلتقطها الكاتب ثم حولها إلى نص، وقد أشار الناقد بوسماحة ضمنيا إلى فكرة التلقي يقول: "وقد كان تعامل المؤلف مع هذا الوجود الكثيف لهذه المعتقدات واعيا..".[2]

أهم المراجع التي اعتمد عليها في دراسته:

- أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة: صبري مسلم حمادي.
- الدين والطقوس والتغيرات: نور الدين طوالبي.
- العقلية الصوفية ونفسانية التصوف، علي زيعور.
- أثنولوجيا الفنون التقليدية: إبراهيم الحيدري.
- الإسلام والعلمنة: محمد أركون.
- المكان والزمان في الرواية الجزائرية: عبد الحميد بورايو(مقالة).

1 - Encyclopédia-Universalis- France . Vol 5, 1996, P : 329.
2 - عبد الحميد بوسماحة : توظيف التراث : ص 99.

قراءة الناقد عبد الحميد بورايو للجازية والدراويش:

تعتبر الدراسة النقدية التي قدمها الباحث عبد الحميد بورايو من الدراسات الأولى التي تناولت الرواية الجزائرية من حيث مفهومي الزمان والمكان فبالنسبة للمكان اعتمد على أسماه بـــ "ثنائية الأمكنة" [1] هي:

- **السجن/الدشرة:**

يمثل السجن في الرواية الجازية والدراويش الموضع التي تحس فيه الشخصية بالقسوة والشدة وتقييد للحرية والأفق، وقد جعله المؤلف فضاء رئيسيا فمن وقائع الرواية، وعلى الرغم من القيمة التي منحت للسجن على أساس أنّه قهر للحرية، فإنه يحمل قيمة أخرى وهو أنّ دخول السجن يمثل الأنفة والرجولة. وقد حاولت شخصية الطيب السجينة التخفيف من وطأة السجن عن طريق العودة إلى أحداث الماضي وسرد الذكريات.

أمّا الدّشرة فهي تمثل القيم التقليدية والارتباط بالسلوكات القديمة وعدم قبول فكرة التجديد على الرغم من انفتاحها الضيّق على بعض العناصر القادمة من خارج الدشرة. كما ترمز الدشرة إلى الأصالة والدفاع عن الشخصية الاجتماعية الريفية والارتباط بالجذور التاريخية والثقافية. [2]

- **قمة الجبل الهاوية:**

وهما مفهومان يقفان على طرفي نقيض الجبل يمثل القمة والارتفاع وقوة الماضي، أما الهاوية فتمثل الغناء لكل عنصر يقف موقف العداء تجاه أعراف وتقاليد القرية. والأولياء السبعة هم الذين يصونون ويحافظون على الحرية. [3]

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ص 122.
[2] المصدر نفسه، ص 122،123.
[3] المصدر نفسه، ص 124.

- جامع السبعة/دار الأخضر الجبايلي:

تعتبر ساحة الجامع في الرواية بالنسبة لسكان الدشرة الفضاء الذي يلتقي فيه كل الناس، حيث يتحول إلى مكان تحمل فيه المشاكل وتنظم فيه الأفراح وتقام فيه الطقوس من خلال تقديم الذبائح ويختلط فيه النساء بالرجال ويتعرف فيه الشباب على البنات.

أمّا دار الأخضر الجبايلي فهي على النقيض من جامع السبعة، كما أنّه يتعارض مع الدراويش، فهو يتميز بالموقف القوي ويملك رواية الحوار مع جيل الأبناء واحترام الرأي المخالف، ويتعامل الناس والوقائع بواقعية. ويدرك الطيب عدم التناقص بين الماضي ومتطلبات المستقبل، ويملك أفكارا إصلاحية لوضع القرية. أما صافية فعلى الرغم من أنها مثقفة ومتمرنة فإنها تحمل رواسب الماضي. [1]

- الخــــــارج/الداخــــــــل:

لقد وضع المؤلف حيّزا روائيا مهما هو أمريكا أو فضاء الخارج الذي فيه التحضير للهيمنة على القرية من خلال شخصيتي الشامبيط وابنه ثم فضاء الدالداخل الذي يمثل القرية ومحاولة جعل سكانها تحت ألهيمنة الأجنبية وتعرض الرواية المشروع الذي تعرض للفشل من خلال هلاك الشامبيط، وبطلان برنامج إقامة السّد الذي أصبح غير نافع ... [2]

- المدينــــة/القريـــة:

وهما حيزان يقفان على طرفي نقيض المدينة تجسد الحياة السهلة، والقرية تجسد الحياة القاسية، وإن كان المؤلف تحدث عن المدينة بشكل قليل عكس القرية. [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 126.
[2] المصدر نفسه، ص 126،127.
[3] المصدر، نفسه، ص 127.

- حناجر الطيور/الألف البندقية:

جاء ذكر هذين الحيزين مرتبطا بالشهيد والد الجازية [1]

- الدشرة/قرية المستقبل:

تأخذ قرية المستقبل شكلين أو تصورين. الشكل الأوّل يجسد التصور الذي يحمله الطيب والقائم على أساس خلق ثقافة حديثة توفق بين الماضي والحاضر. الشكل الثاني يجسد التصور الذي يحمله الأحمر والقائم على أساس العلم. ويرى الأحمر أن القرية هو فضاء مخالف ومضاد للدشرة ...

بينما تجسد الجازية فضاء الوطن. [2]

استخدام الزمن في الرواية:

إنّ الروائي عبد الحميد بن هدوقة لجأ إلى استخدام الزمن كموضوع قصصي وليس كوسيلة فنية فقط، وتجلى هذا الزمن في أشكال متعددة:

- الزمن الذي يجسد التاريخ النضالي
- الزمن الذي يجسد فترة الاستعمار والانتهازيين
- زمن المستقبل في تصور المثقف اليسار المتطرف واليساري المصلح
- زمن الحاضر كبؤرة نزاع بين أطراف متعددة
- الزمن المطلق الذي يمثل شخصية الجازية [3]

وبعد عرض هذه الأزمنة انتقل الناقد إللى الزمن الروائي:

أ-زمن القص [4] . ب-زمن الأحداث [5] . ج-الديمومة [6]

---

[1] المصدر نفسه، ص 128.
[2] المصدر نفسه، ص 128،129.
[3] المصدر نفسه، ص 129،130.
[4] المصدر نفسه، ص132.
[5] المصدر نفسه، ص 133.
[6] المصدر نفسه، ص 134.

الفصـــل الخـــامس

المبدع المتلقي للشكل الروائي

- حديث عيسى بن هشام. محمد المويلحي.
- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف .رمل الماية. الأعرج واسيني.
- حروف الضباب. الخير شوار.

تعدد القراءات النقدية لبنية الشكل الروائي:

قراءة الناقد عبد الحميد بورايو: فاتحة الرواية- الأماكن الروائية- الزمن في الرواية- الديمومة- الترديد .

قراءة الناقد رشيد بن مالك: الفاتحة النصية- الدلالات المحورية- البرامج القصصية.

المبدع المتلقي للشكل الروائي:

-رواية حديث عيسى بن هشام: محمد المويلحي.

مما لاشك فيه أنّ بنية الشكل الروائي في كتابة الرواية تتطلب من المبدع معرفة أصول الكتابة الروائية، فبنية الكتابة الشعرية تختلف عن بنية الكتابة الروائية، ولمعرفة الكتابة الروائية ينبغي على الروائي امتلاك الأدوات الأدبية مثل الشخصية والزمان والمكان والسارد.. وتتأتى هذه الأدوات عن طريق المعرفة المسبقة للكاتب الذي يريد كتابة الرواية، كما أن القراءة المتكررة للروايات تلعب دورا مهّما في عملية الكتابة. وإذا أخذنا نجيب محفوظ ككاتب روائي عربي كبير، " فقد أثبت عدد من الباحثين اتصاله بمصادر أدبية عالمية مختلفة تؤكد في جملتها صلته بالرواية الإنسيابية وتأثره بها"[1]

كما " اتخذ الأستاذ نجيب محفوظ شخصيات بعض قصصه نماذج طبقات وأجيال مصرية متعاقبة، كقصة خان الخليلي، و"زقاق المدق"، ثم "بين القصرين" وهو متأثر في نزعته تلك بكتاب أوروبا.- وأول من نحا هذا المنحى في التاريخ في قصصه النماذج طبقات وأجيال متعاقبة- هو الكاتب القصصي الفرنسي "بلزاك" " [2]

ويرجع الباحث غنيمي هلال نشوء القصة العربية إلى تأثرنا بالآداب الغربية.[3] وفي بداية المشوار كان التأثر بالتراث القصصي العربي القديم وبالقصص الغربية معا، وأحسن مثال على ذلك هو تأثر الكاتب محمد المويلحي بفن المقامة العربية والآداب الغربية في قصة "حديث عيسى بن هشام"، فمن حيث

[1]– أحمد سيّد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب. محمد ديب. نجيب محفوظ. ص 123.
[2]– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. ص 246.
[3]– المصدر نفسه. ص 243.

تأثره بالمقامة تجلّى ذلك على مستوى العناية الكبيرة بالأسلوب وسرد الأحداث المتلاحقة وشخصية الراوي (الذي يروي عن البطل)، أما من حيث التأثر بالأدب الغربي فقد تجلّى على مستوى المغامرات وتنويع المناظر والنقد الإجتماعي..الخ.[1]

وقد جاء في مقدمة الرواية " وحديث عيسى بن هشام" من حيث أنه عمل روائي يعتبر أساسا للرواية العربية التي جاءت من بعده.... وأسلوب هذا الكتاب جدّ ممتع وسائق... وهو أقرب إلى أسلوب كتابة المقامات منه إلى أي أسلوب آخر....."[2]

وتستخدم رواية "عيسى بن هشام" شخصية أدبية معروفة في مقامات بديع الزمان الهمذاني هو عيسى بن هشام، ولهذا فإننا نجد المويلحي استفاد أو تأثر بهذه الراوية من خلال وضعه للعنوان. ونجد عيسى بن هشام "في كل المقامات ينقل المقامة من المكان الذي حدثت فيه ويكون أحيانا هو أحد أبطالها، وغالبا ما يكشف عن مغامرات البطل الاسكندري ويجتمع فيه في آخر كل مقامة أينما كانت وحصلت فهو لا يفارقه، يلاحقه من بلد إلى آخر.

وعيسى بن هشام كما يبدو لنا من خلال المقامات رجل رقيق القلب يهبّ دائما لمساعدة المحتاجين فيبذل العطاء حتّى ولو كان مخدوعا."[3]

وقد تنوعت موضوعات هذه الرواية مثل الدين والطب والتجارة والنيابة....

يقول في وصف معرض الأشجار والأزهار:

" قال عيسى بن هشام: ودخلنا معرض الأشجار وبستان الأزهار، في قصر لم يبن بناء القصور والديار، ولم تشد أركانه بالشيد فوق الأحجار، ولم ترتفع بالآجر حجره وغرفه، ولم تتخذ من الخشب أبوابه وسقفه، عقدت له القباب

---

[1]– المصدر نفسه. ص 243.

[2]– محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام. ص 8-9.(ط3).

[3]– د.إكرام فاعور: مقامات بديع الزمان. دار إقرأ. بيروت 1983.

والأبراج، من صقيل البلور وسبيك الزجاج، فهو صرح ممرد من قوارير كأنه لجة يم أو صفحة غدير...."[1]

ويقول في موضع آخر بعنوان العبرة:

"حدثنا عيسى بن هشام قال: رأيت في المنام، كأني في صحراء الأمام، أمشي بين القبور والرجام. في ليلة زهراء قمراء... يستر بياضها نجوم الخضراء. فيكاد في سنا نورها ينظم الدر ثاقبه. ويرقب الذر راقبه. وكنت أحدث نفسي بين تلك القبور وفوق هاتيك الصخور..."[2]

يتضح من خلال كثير من العناوين أن الكاتب كتب رواية على طريقة المقامة معتمدا على الجمل القصيرة وأسلوب السّجع والانتقال من موضوع إلى موضوع آخر."أراد المويلحي، بسبب إجلاله لعلم التاريخ وإيثاره له، أن يؤرخ لزمانه واعتبر المقامة شكلا متاحا يضع فيه المضمون الذي يريد. وجاءت العلاقة مضطربة منذ البداية....

أخذ حديث "عيسى بن هشام" في المستوى الظاهري، بشكل المقامة وبأشياء من لغتها وبراوي مقامات الهمذاني وبملامح من الوعظ والسخرية ...."[3]

يتضح من خلال ما سبق أن الكاتب محمد المويلحي باعتباره رائدا من رواد الرواية العربية كان قد اعتمد في تأليف روايته على قراءة المقامات عند بديع الزمان الهمذاني وأخذ عنه فكرة الراوي "عيسى بن هشام".

فاجعة الليلة السابعة بعد الألف: الأعرج واسيني.

تندرج رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. رمل الماية للكاتب الأعرج واسيني في إطار الاستفادة وتلقي شكل روائي تراثي عربي قديم ألا وهو رواية

---

[1]- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام. ص 331.

[2]- المصدر نفسه ص 13.

[3]- فيصل دراج: نظرية الرواية العربية. المركز الثقافي العربي. ص 175.

ألف ليلة وليلة. وقد صاغ الروائي الأعرج واسيني عمله الإبداعي على الطريقة الشكلية لهذه الرواية من خلال توظيف شخصية دنيازاد التي هي أخت لشهرزاد.

و"تأخذ دنيازاد في رواية الكاتب السالفة الذكر دور أختها فتصير هي الراوية وتقول ما لم تقله أختها من قبل، وتكمل الرواية إلى الليلة السابعة بعد الألف حيث تكون النهاية الحتمية لشهريار...."[1]

وقد استبدل الكاتب الروائي واسيني شخصية شهرزاد بأختها دينازاد في عملية الحكي لأنّ شهرزاد كانت تكريسا لسلطة شهريار على الرغم من أنها أنقذت نفسها والنساء الأخريات من عملية القتل.[2] فقد كانت شهرزاد "تخفي حقيقة التاريخ من أجل أن تعيش، ودنيازاد كانت تسرد المغيب والمزيف والمنسي من التاريخ، فهي على النقيض من أختها التي تشترك مع شهريار في فعل التزييف.

ونجد دنيازاد تناقض الطبري وتلتقي بالموريسكي والمجدوب، الذي يعبّر عن التاريخ الشعبي المغيب دائما."[3] إنّ رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف تبدأ مع نهاية ألف ليلة وليلة من الناحية الحكائية.[4] وقد ورد في الصفحة الأولى من الرواية الحديث عن هذه الليلة:" فالليلة السابعة استمرت زمنا لم يستطع تحديده حتى علماء الخط والرمل ولا حتى الذين عرفوا أسرار النجوم والبحار حين تفيض وتملأ الشواطئ المهجورة والأصداف. كانت دنيازاد تعرف الكثير مما خبأته شهرزاد عن الملك شهريار. فالأسرار والأخبار المنسية كانت تأتيها من القلعة والحقول المسيّجة والبراري وأسوار المدينة والحيطان الهرمة التي كانت تدفع أمواج السواحل الرومانية."[5] وتقوم رواية فاجعة الليلة السابعة على

[1]– صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية. ص 206.
[2]– المصدر نفسه ص 206.
[3]– مشري بن خليفة: سلطة النص. ص 136.
[4]– المصدر نفسه. ص 134.
[5]– الأعرج واسيني: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. ص 5.

مجموع من النصوص المتداخلة[1] "ألف ليلة وليلة، أهل الكهف، معاوية، أبو ذر، الخضر، الحلاج، الموريسكي، محمد الصغير."[2]

- رواية حروف الضباب: الخير شوار.

تعد رواية حروف الضباب للروائي الخير شوار من الروايات الجزائرية الجديدة، وهي تقوم على فكرة مفادها أن شخصية "الزواوي" سمي بهذا الاسم اقتداء بالولي الصالح "الزواوي" واعتزازا بالانتماء إليه. وقد أصيب بطل الرواية بالسّحر والجنون، وشاع الخبر بين الناس أن الشاب الزواوي تزوجته جنية اسمها الياقوت على الرغم من أنه لم يبلغ سن الزواج. ونظرا لحالته النفسية المضطربة فقد كتب له الشيخ العلمي "تميمة" علّقها في عنقه والتي كانت محل سخرية الأستاذ والتلاميذ في القسم. وتصبح "التميمة" تشكل لديه مشكلة فلسفية كبيرة، فهو يريد معرفة سرّها "..لكنه للأسف لم يجد فيها سّر الكلمات التي مازالت تنخر جسمه وتشتت تفكيره.. قاده البحث من كتاب لآخر.."[3] وتنتهي الرواية بدون فك لغز التميمة.

وقد استخدم الكاتب الروائي أساليب الحكاية التقليدية والشبيهة أحيانا بأسلوب الأحاجي، ويظهر هذا جليا مع بداية الأحداث حيث يقول الراوي:"في سابق الزمان.. في منطقة لا نعرفها كان هناك فتى غريب الأطوار اسمه "الزواوي" عرف فيما بعد ب "الزواوي المعقال.."[4]

ومن بين التقنيات السردية في رواية الأحداث، تدخل الراوي بصيغة يقالّ "يقال أنّه كان أمهر شبان دشرته في فتل المعاليق... كان وأقرانه يقومون بمعارك طاحنة ضد شباب المداشر الأخرى... وكم سالت الدّماء من جراء ذلك؟... كانت

[1]– مشري بن خليفة: سلطة النص. ص 138.
[2]– المصدر نفسه. ص 38.
[3]– الخير شوار: حروف اضباب. منشورات الاختلاف. ط$_1$. 2002. ص 8.
[4]– المصدر نفسه. ص 15.

حياته عادية جدا إلى أن وقع في حبّ جارة له اسمها الياقوت... يقال أن الزواوي كان يكتب شعرا في حبيبته الياقوت فأصبح أخوها مسخرة أقرانه، وأصرّ على موقفه المتعنت ذاك بعد أن أشبع شقيقته ضربا وهدّدها بالقتل..."[1]

أسلوب انتشار الخبر بين الناس:

"وبدأت الأسطورة تنتشر بين الناس... الزواوي مبارك أرسله الله لفائدة عباده الصالحين ومن يتسبب في إيذائه لاحقته المصائب واللعنات إلى قبره".[2]

إيراد أسماء الشخصيات الأدبية والحكاية الشعبية:

"...كانت تقص عليه حكاية الجازية وذياب الهلالي ... وكان يقصّ عليها حكاية سابعة أخواتها "صغرونة" و"وحش الغابة..." "[3].

"قرّر زعيم القبيلة الهلالية أن يزوجه إحدى بنات القبيلة ليندمج فيها...رفض العرض بشدة وبقي وفيا لذكرى حبيبته الياقوت التي لا يعرف شيئا عن مصيرها..."[4]

"كانت في القبيلة الهلالية فتاة فاتنة اسمها "الياقوت" عندما تزوجت أمها كانت لا تحبل...زارت ضريح سيدي الزواوي وتضرعت له باكية وقد سمعت حكايته البعيدة عن ألسنة العجائز."[5]

استخدام طريقة الحكي الشعبي:

"-الزواوي مسحور... سحرته تلك الجنية التي يقال بأنّ اسمها "الياقوت" فلا وجود لهذا الاسم في قريتنا حاليا...ربما تكون قد تزوجته بالفعل، فالجنية قادرة على فعل أشياء لا تخطر لنا على بال.

-

[1] – المصدر نفسه. ص 15.
[2] – المصدر نفسه. ص 17.
[3] – المصدر نفسه. ص 25.
[4] – المصدر نفسه. ص 17.
[5] – المصدر نفسه. ص 21.

- لكن الزواوي لم يبلغ سّن الزواج، فكيف لجنية أن تتزوج فتى في مثل هذا السّن...ما الفائدة التي تكسبها؟"[1]

الأسماء الشعبية والأجنبية:

ثمة أنواع عديدة لأشكال الشخصيات الروائية وهذا يعود إلى تعدد الأفكار والاتجاهات والمشارب الأمزجة لدى الناس ذات التنوع والاختلاف الهائل.[2] وقد لجأ الكاتب الروائي إلى توظيف أسماء داخل النّص وقد قصد إلى ذلك قصدا إذ "يرتبط الاسم بالشخصية فيجعلها فردية ومعروفة". [4]

شخصية الياقوت: ورد في المعجم الوسيط:

(الياقوت): حجر من الأحجار الكريمة، وهو أكثر المعـــادن صلابة بعـــد المـــاس، ويركب من أكسيد الألمنيوم، ولونه في الغالب شفاف مشرب بالحمرة أو الزرقة أو الصفرة، ويستعمل للزينة. واحدته أو القطعة منه: ياقوتة. (ج يواقيت."[3]

ويدرك الكاتب أن اسم الياقوت هو اسم شعبي استخدم في المجتمع الجزائري في أزمنة سابقة بحيث لا نكاد نعثر على هذه التسمية حاليا مثل "قرمية" "أم الخير". والياقوت في الرواية هي الفتاة البدوية التي أحبّها الشاب "الزواوي" ولكن لم يسعفه الخط في الزواج بهذه الفتاة لأنّ أهلها رفضوه وزوجوّها بشاب آخر.

الزواوي: إنّ الكاتب لم يخطئ حين وضع هذه التسمية هذه الشخصية الرئيسية لأنّ تسمية "الزواوي" تقع موقع الانسجام مع تسمية الياقوت، نظرا لدلالتها الشعبيتين.

[1]- – المصدر نفسه. ص 61.
[2]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية ص .83
[4]– صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية ص 365.
[3]– ابراهيم أنيس: د.عبد الحليم منتصر...: المعجم الوسيط. ج$_2$: ص 1065

تعدد القراءات النقدية لبنية الشكل الروائي لرواية نوار اللوز للأعرج واسيني:

إنّ المستويات القرائية للرواية من زاوية الشكل الفني للنص الإبداعي تختلف من ناقد إلى آخر بحسب توظيف الأدوات الفنية. ونحاول في هذا القسم عرض بعض القراءات لرواية نوار اللوز من ناحية الشكل. ونظرا لوجود دراسات وتحليلات لهذه الرواية، فإننا فضلنا عدم تكرار التحليل واكتفينا بتقديم الدراسات لها من الزاوية البنائية الشكلية.

- قراءة الناقد عبد الحميد بواريو:

يبدأ الناقد قراءته للرواية من مستوى العنوان، ويجده يتألف من عنوان كبير هو نوار اللوز، ثم من عنوان جزئي " تغريبة صالح بن عامر الزوفري " بالنسبة للعنوان الكبير فهو يدل على زمن الربيع حيث تزهر فيه شجرة اللوز. أما مفردة التغريبة فتدل على الرحيل إلى منطقة الغرب لتهريب البضائع والسلع وهذه التغريبة لها علاقة دلالية بقبائل بني هلال التي هاجرت إلى شمال إفريقيا. [1]

وبعدها يتعرض إلى تحليل فاتحة الرواية حيث توجّه فيها الكاتب الروائي إلى القارئ:[2] "قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرأوا تغريبة بني هلال ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم. ما يـــزال بيننـــا، وحتّى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان ودياب الزغبي وأبو زيد الهلالي والجازية (...)

فمنذ أن وُجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحل مشاكلنا المعقدة (...)." [3]

---

[1] عبد الحميد بورايو: منطق السرد. ص 137،138.

[2] المصدر نفسه، ص 139.

[3] الأعرج واسيني: نوار اللوز. تغريبة صالح بن عامر الزوفري. دار الحداثة. ط1. 1983. ص 5.

وعلى من هذه الفاتحة فإن الأديب الروائي يستمد مادته من السيرة الشعبية أو من تراثنا الأدبي الشعبي الذي يحمل في ثناياه الأسلوب الملحمي أو من أحداث تاريخية جماعية.[1]

إنّ صيغة التلقي الفني شكل من أشكال الكتابة الروائية، فالكاتب الأعرج واسيني يشير في مقدمة الرواية إلى القارئ أن يقرأ هذه السيرة الشعبية أو السيرة الهلالية وهي إشارة واضحة إلى عملية التلقي ومدى أهميتها في استيعاب الرواية سواء كان على مستوى الشكل أو على مستوى المضمون، وكلمة "تغريبة" لها دلالة واضحة على مستوى النصين، نص السيرة أو نص الروائية، باعتبارها تدل على الرحيل إلى جهة الغرب.

وقد ركز الباحث عبد الحميد بوارايو في تحليل النص من زاويتي المكان والزمان. فبالنسبة لمحور المكان فقد أشار إلى الأماكن الرئيسية التي كانت مسرحا لأحداث الرواية وهي "مسيردة" و "بلعباس" و "الحدود المغربية الجزائرية" وهذه الأماكن الثلاثة مرتبطة ببعضها البعض.[2] و" تتميز نقطة الحدود بالضيق وبالعدد القليل للشخصيات التي تشغل هذا الحيّز. وفي المقابل تتميز سيدي بلعباس بالاتساع والكثافة البشرية وتعقد العلاقات الاجتماعية ... تمثل مسيردة الطرف الوسيط بينهما فهي بلدة صغيرة، تحتوي على عدد قليل نسبيا من الناس، وتمثل إطارا لعلاقات اجتماعية أقل تعقيدا ..." [3]

وفي سياق الحديث عن المكان اهتم الباحث بتحليل الأماكن المنفتحة والأماكن المنغلقة: الأماكن المنفتحة تمثلت في السوق والمحلات العامة والمتجر والمسجد وتمثلت الأماكن المنغلقة في البيت والاسطبل والبلدية وقبور الشهداء ... [4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 139.
[2] المصدر نفسه، ص 144.
[3] المصدر نفسه، ص 144.
[4] المصدر نفسه، ص 146،147،148.

ويكتسب مصطلح الزمن أهمية لدى الباحث في تحليله للنص إلى جانب مفهوم المكان فقد ورد الزمن الروائي في ثلاثة صيغ. الصيغة الأولى تمثلت في الزمن الحاضر الذي كان غالبا في القص ونجده مستخدما في الحوار والحالات النفسية للشخصية والمشاهد للشخصيات الأدبية وهي تتحاور. الصيغة الثانية تمثلت في زمن الماضي وهو سرد لأحداث ماضية.ثم صيغة المستقبل الذي يمثل التنبؤات. [1]وبعدها أشار إلى زمن غير متسلسل لبعض الأحداث وهو خمسة أشكال:

- الماضي القريب: وهو قسمان؛ القسم الأول هو الذي احتوى الأحداث الروائية خلال الستة أيام. القسم الثاني هو الذي احتوى الأحداث قبل الستة أيام مثل موت الإمام ومقتل رئيس البلدية.
- الماضي التاريخي: وهو الذي يرتبط بالشخصية من الناحية التاريخية أو الذي يرتبط بثورة الجزائر أو الهجرة الهلالية أو أحداث 8 ماي 1945.
- الماضي الأسطوري والخرافي: وهو الذي يرتبط بالقصة الخرافية مثل "لونجا" أو الوقائع الأسطورية التي لها علاقة بشخصيات تغريبة بني هلال.
- الزمن المستقبلي القائم على توقع حدوث وقائع داخل الأحداث الروائية، أو الزمن المستقبلي وهو حدوث مشاريع خارج الأحداث الأساسية.
- الزمن المستقبلي الأسطوري: مثل تنبؤات العرافين .. [2]

<u>الديمومة</u>: ويراد بها الزمن الذي يستغرقه القارئ في قراءة الرواية والزمن الذي استغرقته الأحداث في الرواية. فبالنسبة للزمن الأول يتم بين ثلاث ساعات وخمس ساعات حسب قدرات القارئ. أما بالنسبة للزمن الثاني فهو يغطي وقائع لحوالي ستة أيام. [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 150،151.
[2] المصدر نفسه، ص 156.
[3] المصدر نفسه، ص 158،159.

التـــرديـــــد: وهو يتعلق بذكر الحدث بعدد المرات. وقد لجأ المؤلف إلى استخدام الترديد الأحادي وهو سرد الأحداث التي تتكرر كل يوم مثل تردد البطل كل يوم على المقهى ... ووصف حياة القهواجي ... كما يلجأ المؤلف إلى الترديد المتساوي.[1] وهو "النمط الغالب على الرواية وهو العامل الأساسي الذي تعتمد الرواية في تطوير الأحداث. والاتجاه بها نحو العقدة ثم الحل. غير أن النمطية الغالبة تتعرض من حين لآخر لعملية قطع عن طريق الترديد المكرر وهو يتعلق بحقلين دلاليين:

أ- الدلالات المتعلقة باللذة والاستمتاع بالحياة.

ب- الدلالات المتعلقة بالحرمان والموت."[2]

رمزية الزمن: ويراد به الزمن من الناحية الإيحـــائية وليس من النـــاحية الواقعيـــة، فالسماء الغائمة والأجواء القاسية في موسم الشتاء يوحي بقساوة الحياة الإنسانية. ومسألة النظام القبلي القائم على إلغاء الرأي الآخر وغياب الحوار وهضم حقوق الناس يدل على التفكير التقليدي الموروث. ثم ظهور بعض الأشكال الدالة على الحياة والموت مثل صورة "الجواد الأزرق" فهو رمز للحرب إما تؤدي إلى الانتصار والعزة والحياة وإما تؤدي إلى النكسة والخسارة والفناء ... [3]

قراءة الناقد رشيد بن مالك:

يحاول الباحث رشيد بن مالك توظيف مصطلحات نقدية سيميائية في معالجة نص رواية نوار اللوز حيث نجده يحلل فاتحة الرواية من الزاوية السيميائية من خلال تأكيده على مرجعية النص الروائي المتمثلة في الكاتب تقي الدين أحمد بن علي المقرزي في كتابه "إغاثة الأمة بكشف الغمة" ثم الفاتحة النصية القصيرة التي

---

[1] المصدر نفسه، ص 158.

[2] المصدر نفسه، ص 158.

[3] المصدر نفسه، ص 160،161،162.

وضعها الأعرج واسيني.[1]وفي إطار شرحه للدلالات المحورية الواردة في الرواية يتعرض الناقد إلى مصطلحين زمنيين سيميائيين يحملان قيمة المقابلة أو الخلاف [2]

قبل عكس بعد

موت عكس حياة." [3]

ونجد صورة الموت مبثوثة في المتن الروائي مع البداية مثل:

"فالأولون، وهم صفاء السلالة أكلتهم الزلازل والمجاعات وأمراض التيفوس التي اجتاحت بلدتنا الأولى ذات صيف، فمات الصغير والكبير وحين حل القحط بالمناطق الرعوية ركبوا البيداء، أكثرهم مات في الطريق عطشا وجوعا ومعه دوابه وأغنامه وجماله ..." [4]

"منذ طفولتنا والأشياء السامة تقتلنا من الداخل بالتقسيط .." [5]

وثمة وحدات دلالية صغرى تنضوي تحت قيم الموت مثل الجوع والفقر والبرد والشدائد وهي تشكل خطا يدل على انعدام السعادة والإحساس بنعيم الحياة وتأتي ممارسة نشاط التهريب كعملية ضارة بالاقتصاد الوطني حيث يلجأ صالح إلى تحقيق برنامج تهريب البضائع ولكنه يفشل في هذا المشروع نظرا لوقوف رجال الجمارك له بالمرصاد. [6]

البرامج القصصية الرئيسية:

إن رواية نوار اللوز تعالج مسألة تهريب البضائع عبد الحدود الجزائرية وقصة التهريب تنقسم بدورها إلى أربع قصص قصيرة يلعب فيها صالح الدور الرئيسي. وكل قصة تتشكل من مقطوعة وعلى هذا الأساس يمكن تحديد ثلاث مقطوعات:

---

[1] رشيد بن مالك: "نوار اللوز" لواسيني الأعرج. سيميائية النص الروائي. مجلة المساءلة اتحاد الكتاب الجزائريين.ربيع 1991. ص 108.

[2] المصدر نفسه، ص 111،112.

[3] المصدر نفسه، ص 112.

[4] الأعرج واسيني: نوار اللوز، ص 10.

[5] المصدر نفسه، ص 14.

[6] المصدر نفسه، ص 112،113.

1- **المقطوعة الأولى**: تروي قصة السبايبي كعنصر مضاد لصالح وهو يسعى إلى تحقيق هدفين:

أ- السعي من أجل المحافظة على الأراضي والتهرب من مسألة تأميم الأرض.

ب- التهريب:

- تهريب البضائع المغربية وبيعها في الداخل
- تهريب الأغنام الجزائرية إلى المغرب.

2- المقطوعة الثانية تسرد علاقة صالح مع المسيردية.

3- المقطوعة الثالثة تسرد علاقة صالح مع لونجا التي تحمل قيمة المستقبل والآفاق.

الخاتمـــــة:

يعتبر التلقي أحد مكونات الظاهرة الأدبية سواء أكان على مستوى المؤلف أم على مستوى القارئ، ولا يمكن الاستغناء عن كليهما.

فالقارئ من جهته يمارس عملية القراءة في النص ويقوم بالكشف عن الدلالات والمعاني والأبنية التي يحتويها النص الإبداعي في إطار التشابك والتفاعل بين القارئ والنص، يضاف إلى ذلك أنّ النص لا يمكن أن يقدم قراءة أحادية بل نراه يملك آفاقا مفتوحة في كل زمان ومكان داخل سياقات معرفية وحضارية، ومن هنا فإن نظرية القراءة استطاعت أن تقدم التعددية في الرؤى والتحليل. ومن جهة ثانية فإن النص الإبداعي هو وليد تلقي الكاتب للنصوص الإبداعية والمعرفية والتاريخية السابقة، وهذه النصوص تمر إلى الكتابة والإبداع عن طريق جماليات المؤلف ومواقفه الفكرية والفنية باعتباره يملك قدرات التأويل. ولهذا فتلقي الكاتب وتلقي القارئ هما عمليتان متلازمتان ولا ينفصلان عن بعضهما البعض.

ومن دراستنا تبين لنا ما يلي:

- ثمة مفهومان في نظرية التلقي:

- المفهوم الأول له علاقة بالقارئ الذي يتلقى النص الإبداعي ثم يقوم بشرحه وتفكيك رموزه ودلالاته وفقا لبنيته الفكرية والسوسيولوجية والجمالية.

- المفهوم الثاني له علاقة بالكاتب المتلقي.

- يلجأ الكاتب المتلقي إلى الاستفادة من الحكايات التراثية المكتوبة أو الشفهيـــة، وتوظيف هذه الحكايات التراثية ليست على سبيل التكرار أو الإعادة وإنما لإعطائها أبعادا دلالية وجمالية جديدة تخدم فكرة وموقف المؤلف، وقد لاحظنا ذلك من خلال الدراسة التطبيقية لرواية الحوات

والقصر للطاهر وطار، مثل الجنية التي ترغب فـــي الـــزواج من الرجـــل، وحيوان البراق الذي يطير في الهواء، والسمكة السحرية التي تتحول إلى امرأة فاتنة وغيرها ...

التداخل بين مصطلح التلقي و مصطلح التناص من الناحية العملية و الاختلاف من الناحية النظرية .فالتلقي الإبداعي كمفهوم هو ممارسة مستقلة عن التناص و عملية تحدث أثناء احتكاك المؤلف بالنصوص السابقة الأدبية و الفكرية والدينية والفنية حيث يقوم المبدع بتخزين ما أمكن تخزينه من معارف جمةمع إخضاعها لمواقفه الفكرية و الجمالية .وعندما يكون المبدع في حالة الممارسة الكتابية يستخدم خياله وفكره قدراته النفسية ،يضاف إلى ذلك استخدام المخزون المعرفي والأدبي السابق وعند الاستفادة يحدث التناص الذي يكون قد مرعن طريق تأويل الكاتب.

إن الكاتب المبدع يتلقى بنية الشكل الإبداعي سواء عن طريق النصوص الإبداعية أو عن طريق النصوص النقدية . فالكاتب لا تتأتى له موهبة كتابة الرواية إلا عن طريق ممارسة قراءة الرواية بكثرة لكي يتمكن من توظيف الشخصية الروائية بطريقة فنية صحيحة ومن استخدام الزمن بأساليب مختلفة ومن صياغة المكان في علاقته بالشخصية والزمن.

إن العملية النقدية هي عملية قائمة أساسا على عملية التلقي للمفاهيم والمصطلحات النقدية.فمعظم النقاد يقومون بتحليل النصوص الأدبية بناء على قناعاتهم بمنهج نقدي معينة أو نظرية أدبية يميل إليها و يستحسنها لأنها تتناسب وميوله الفكرية والأدبية.

مـــــلاحق

ملاحق خاصة بالمؤلفات النقدية للنقاد الجزائريين في النقد النثري (الرواية، القصة).

اعتمدنا على الكتب المطبوعة ما تيسّر لنا من الجمـــع، وعلى ذكر محتـــوى الكتـــــاب (الباب والفصل) فقط، دون ذكر المباحث الجزئية في غالب الأحيان.

الدكتـــور عبد المالك مرتـــاض:

1- فنون النثر الأدبي في الجزائـــر: 1931-1954. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1983.

محتـــــوى الكتـــاب:

البـــاب الأول: الحيـــاة العـــامة فـــي الجـــزائر.

الفصـــل الأول: الحياة السياسية والاجتماعية في الجزائر.

الفصـــل الثـــاني: الحياة الثقافية والفكرية.

البـــاب الثـــاني: فنـــون النثـــر الأدبـــي في الجـــزائر.

الفصـــل الأول: فن المقالة.

الفصـــل الثـــاني: الفن القصصي.

الفصـــل الثـــالث: الفن المسرحي.

الفصـــل الـــرابع: حركة التأليف.

الفصـــل الخامس: فنون أدبية أخرى.

البـــاب الثـــالث: الخصـــائص الفنيـــة للنثـــر الأدبـــي الحديث في الجـــزائر.

الفصـــل الأول: المذهب الفني للنثر الأدبي.

الفصـــل الثـــاني: الإطار الفنّي للمقالة وخصائصها.

الفصـــل الثـــالث: البناء الفني في القصة والمسرحية.

2- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

محتـــوى الكتـــاب:

البـــاب الأول: النهضـــة الفكـــريـــة.

الفصـــل الأول: الصراع بين العربية والفرنسية.

الفصـــل الثـــاني: المراكز الثقافية في الجزائر قبل الثورة.

الفصـــل الثـــالث: ابن باديس.

البـــاب الثـــاني: النهضـــة الصحـــافية والأدبيـــة.

الفصـــل الأول: الصحافة العربية في الجزائر.

الفصـــل الثـــاني: محمد البشير الإبراهيمي.

الفصـــل الثـــالث: محمد رضا حوحو.

البـــاب الثـــالث: النهضـــة التـــاريخيـــة.

الفصـــل الأول: مبارك بن محمد الهلالي الميلي.

الفصـــل الثـــاني: أحمد توفيق المدني.

الفصـــل الثـــالث: عبد الرحمن الجيلالي.

3- ألف ليلة وليلة(تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، ديوان المطبوعـــات الجامعيـــة، الجزائر 1993.

محتـــوى الكتـــــاب:

- الحدث في حكاية حمال بغداد.
- عالم الشخصية في ألف ليلة وليلة.
- تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة.
- الحيز في حكاية حمّال بغداد.
- الزمن في حكاية حمّال بغداد.
- خصائص البناء في لغة السرد الحكائي في حكاية حمّال بغداد.
- المعجم الفنّي للغة السرد في حكاية حمّال بغداد.

فهـــــارس ونصـــوص:

1- فهرس الوصف.

2- فهرس الإيقاع.

3- فهرس التشبيه.

4- فهرس التضاد.

فهـــارس المعـــاجم الفنيـــة للحكـــاية:

- المعجم الفني المتعلق بالسحر والعفاريت.
- المعجم الفني المتعلق بالبحر وملازماته.
- المعجم الفني المتعلق بالأعداء الفلكلورية (ثلاثة-سبعة-عشرة).
- المعجم الفني المتعلق بالبطش والقسوة والعقاب.
- المعجم الفني المتعلق بالعري والجنس.
- المعجم الفني المتعلق بمشاهد العويل والحزن والرحمة والاشفاق
- المعجم الفني المتعلق بالمنادمة والشراب والطرب والإنس.
- المعجم الفني المتعلق بالعجب.

4- تحليل الخطاب السردي: معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، 1995.

محتـــوى الكتـــــاب:

التحليل الروائي بأي منهج؟

القســـم الأول: البنــــى السرديـــة في زقـــاق المـــدق.

الفصـــل الأول: البنية الطبقية/القمرية.

الفصـــل الثـــاني: البنية المعتقداتية.

الفصـــل الثـــالث: البنية الشبقية.

القســـم الثـــاني: التقنيـــــات الســـردية.

الفصـــل الأول: الشخصيـــة: البنــــاء والوظـــائف.

1- سيميائية الشخصيات.

2- البناء المورفولوجي للشخصيات.

3- البناء الداخلي للشخصيات.

4- الوظائف السردية للشخصيات.

الفصـــل الثـــاني: تقنيـــات الســـرد في زقـــاق المـــدق.

1- السرد بضمير الغائب.

2- السرد بضمير المتكلم.

3- السرد بضمير المخاطب.

- طائفة من التقنيات السردية المستخدمة في زقاق المدق:

- بناء الحدث والمؤشر الحدثي-البنية السردية-التمويه الحدثي- التعامل مع الضمائر-المناجاة- الارتداد- الإشارة..

- عيوب سردية.

الفصــــل الثـــالث: الــزمـــان في زقـــاق المـــدق:

- الزمن بالسباق- الزمن الليلي-الزمن والشخصيات.

- المكان: حيز النص المدروس-أنواع الأمكنة في النّص- المكان الواحد مثار حب وكره لدى الشخصيات.

الفصـــل الـــرابع: خصـــائص الخطـــاب الســـردي في النـّـص:

- خصائص أسلوبية.

- خصائص سيميائية.

5- في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد، عالم المعـرفة ديسمبـر 1998، الكويت.

محتـوى الكتـــاب:

- الرواية: الماهية، والنشأة والتطور.
- أسس البناء السردي في الرواية الجديدة.
- الشخصية: الماهية/البناء/الإشكالية.
- مستويات اللغة الروائية وأشكالها.
- الحيّز الروائي وأشكاله.
- أشكال السّرد ومستوياته.
- علاقة السرد بالزمن.
- شبكة العلاقات السردية.
- حدود التداخل بين الوصف والسرد في الرواية.

6- نظرية القراءة: دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003.

محتـــوى الكتـــــاب:

القســـم الأول: فـــي تأسيس النظـــرية العـــامة للقـــراءة.

الفصــــل الأول: القراءة وقراءة القراءة، مقارنة مفاهيمية.

الفصــــل الثــــاني: مفهوم القراءة بين الإبداع والإبتداع.

الفصــــل الثــــالث: نظرية القراءة بين التراث والحداثة.

الفصــــل الــــرابع: الإجراء السيميائي وحدود القراءة.

الفصــــل الخامس: العلاقة بين الإرسال والاستقبال.

الفصــــل السادس: القراءة بالتأويل، والتأويل بالقراءة.

الفصــــل السابع: تأسيساتنا لنظرية القراءة (القراءة بالإجراء المستوياتي).

القسم الثاني:ملحق: عـــرض لتجارب تطبيقية في قراءة النص الأدبـــي.

الفصل الأول: قابلية القراءة للتعدد-عرض لتجارب تطبيقية في قراءة النص.

الفصــــل الثــــاني: القراءة بالدورة التوزيعية- تحليل المقطوعة: قلب الشاعر. للشابي.

الفصـــل الثـــالث: القراءة واللعب باللغة، قراءة ثلاثة أبيات من قصيدة "إرادة الحياة".

الفصـــل الـــرابع: شعرية القراءة، قراءة سيميائية لبيتين للشابي.

الدكتــــور عبد الله ركيبـــــي:

1- القصة الجزائرية القصيرة: الدار العربية للكتاب، 1977.

محتـــوى الكتــــــاب:

البــــاب الأول: بدايــــات القصة القصيـــرة الجـــزائريـــــة.

الفصـــل الأول: القصة القصيرة الجزائرية: نشأتها ومؤثراتها.

الفصـــل الثـــاني: المقال القصصي.

الفصـــل الثـــالث: الصورة القصصية.

البـــاب الثـــاني: القصـــة الفنيـــة.

الفصـــل الأول: القصـــة العـــربيـــة

أ- مفهوم القصة القصيرة.

ب-تطور القصة القصيرة في الجزائر.

ج-بين الصورة والقصة الفنية.

د-التيار الرومانسي.

هـــ-التيار الواقعي.

الفصـــل الثـــاني: القصـــة بـــالفرنسيـــة.

أ- الأدب الجزائري بالفرنسية.

ب-تطور القصة القصيرة بالفرنسية.

2- تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1978.

محتــوى الكتـــــاب:

البـــاب الأول: أشكـــال نثـــريـــة تقليديـــة.

الفصـــل الأول: الخطب والرسائل.

الفصـــل الثـــاني: أدب الرحلات.

الفصـــل الثـــالث: المقامات والمناظرات.

الفصـــل الـــرابع: القصة الشعبية.

البـــــاب الثـــــاني:

الفصـــل الأول: المقال الأدبي.

الفصـــل الثـــاني: القصة القصيرة.

الفصـــل الثـــالث: الرواية العربية.

الفصـــل الـــرابع: المسرحية.

الفصـــل الخامس: النقد الأدبي.

الدكتـــــور محمد مصـــايف:

1- فصول في النقـد الأدبـي الجـزائـري الحـديث، الشركـة الوطنيـة للنشـر والتوزيع، الجزائـر، 1972.

محتــوى الكتـــاب:

محمد العيد بين خصومة والمعجبين به	عروس زكار
من إسلاميات محمد العيد(1)	ثائرون وخالدون
من إسلاميات محمد العيد(2)	مع كتب جزائرية
قصيدة إلى إفريقيا	حرب الثلاثمائة سنة
مثال من النقد المشرع	إتحاف المنصفين.. ووشاح الكتائب
ما حقيقة الشعر الحر	نثر مصطفى صادق الرافعي
في نقد المسرح	دراسة عامة
التراب	محمد مثال فريد للعبقرية الإنسانية
عند احمرار الفجر	الحضارة التي سادت الغرب
حتى لا يكون هناك استغلال	تاريخنا بين العجز والتسوية
المسرح والواقع اللغوي	للخروج من أزمتنا الثقافية
التجربة المسرحية في الجزائر	إنتاجنا الأدبي في الشرق
في نقد القصة	الالتزام .. اختيار واقتناع
الحلم الضائع..و"اللغز"	الصحافة الوطنية والمسيرة الثورية
ومضة خاطفة.. و"نساء للبيع"	من وهي المهرجان الإفريقي
في المسرح والقصة	لإعادة الأفارقة إلى إفريقيا

2- النثر الجزائري الحديث: المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

محتـــوى الكتـــــاب:

القســـم الأول: فـــي القصـــة الجـــزائـــريـــة الحـــديثـــة.

- القصة والثورة الجزائرية.
- القصة والتغيير الاجتماعي.
- القصة والاختيار القومي.
- الخصائص الفنية للقصة الجزائرية.

القســـم الثـــاني: فـــي فنـــون النثـــر الجـــزائـــري الحـــديث.

- الأدب العربي وآفاق المستقبل.
- الأدب الجزائري والمسيرة الوطنية.
- النثر الجزائري الحديث (1929-1980).
- تطور النثر الجزائري الحديث(عبد الله ركيبي).
- الصحف العربية الجزائرية(محمد ناصر).

3- الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب-ش.و.ن.ت.1983.

محتـــوى الكتـــــاب:

- الرواية الايديولوجية.
- اللاز للطاهر وطار.
- الزلزال الطاهر وطار.
- الرواية الهادفة
- نهاية الأمس، عبد الحميد بن هدوقة.
- الشمس تشرق على الجميع، اسماعيل غموقات.
- نار ونور، عبد المالك مرتاض.

الروايـــة الواقعيـــــة:

- ريح الجنوب، عبد الحميد بن هدوقة.
- طيور في الظهيرة، مرزاق بقطاش.

روايـــة التأمّـــلات الفلسفية:

- الطموح، محمد عرعار العالي.

روايـــة الشخصيـــة:

- ما لا تدروه الرياح، محمد عرعار العالي.

الدكتـــور الأعــرج واسسنـــي:

1- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.

محتـــوى الكتـــــاب:

البـــاب الأول: مقدمـــــات تـــاريخيـــة.

الفصـــل الأول: الرواية نتاج الثورة الوطنية وإرهاصاتها.

الفصـــل الثـــاني: الرواية في ظل التحولات الديمقراطية.

البـــاب الثـــاني: اتجـــاهـــات الـــرواية الجـــزائـــرية.

الفصـــل الأول: الاتجاه الإصلاحي.

الفصـــل الثـــاني: الاتجاه الرومانتيكي.

الفصـــل الثـــالث: الاتجاه الواقعي النقدي.

الفصـــل الـــرابع: الاتجاه الواقعي الاشتراكي.

الدكتـــور عبد الحميد بورايو:

1- التحليل السيميائي للخطاب السردي. دراسة لحكايات من "ألف ليلة وليلة" و "كليلة ودمنة" دار الغرب للنشر والتوزيع 2003.

محتـــوى الكتـــاب:

- مقدمة: أوليات منهجية
- تقطيع الملفوظ السردي
- الإحالات
- الدراسة التطبيقية

1. تقديم عام لقصة المرأة والعفريت
2. المسار السردي لمتن القصة الافتتاحية للحكاية الإطار
3. تنظيم المحتوى الغرضي في القصتين
4. المسار السردي للوضعية الختامية في القصة الإطار الأم
5. البنية العميقة للحكاية الإطار
6. الأدوار الغرضية في قصة شهريار
7. الوساطة في الحكاية –الإطار الأم
8. تقديم عام للقصة الوسيطة (قصة شهرزاد)

- قصة الحمامة المطوقة

§توطئة: مبدأ التحليل -1دراسة الحقل المعجمي -2تقطيع النص -

3التحليل السردي الخطابي -4البنية الدلالية العميقة

- قصة الحمامة والثعلب ومالك الحزين:

1-الحقل المعجمي 2-التقطيع 3-البرامج السردية 4-البنية الدلالية العميقة

- ملحق النصوص

2- **منطق السرد: ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر 1994.**

محتـــوى الكتـــاب:

القســـم الأول: مدخـــل منهجـــي

- نحو منهج لدراسة النص الأدبي
- الإبداع الأدبي والتراث
- أزمة تدريس نصوص الأدب العربي في المؤسسات التعليمية
- البنية التركيبية للقصة

القســـم الثـــاني: مقـــارنـــات حول القصة الجـــزائرية

- الأجساد المحمومة
- الجنين العملاق
- مجرّد لعبة
- آدم وحواء والتفاحة

القســـم الثـــالث: مقـــارنات حـــول الـــرواية الجزائرية

- الروح الملحمية في رواية التفكك

- توظيف التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية

- المكان والزمان في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية

- مدخل

- الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة

- رواية نوار اللوز للأعرج واسيني

- انبثاق المعنى في رواية رائحة الكلب للجيلالي خلاص

- ملحق بالقصص القصيرة

الدكتـــور رشيد بن مالك:

1- مقدمة في السيميائية **السردية: دار القصبة للنشر. الجزائر 2000**

محتـــوى الكتـــاب:

القســـم النظـــري: الأصول اللسانية والشكلانية للنظرية السيميائية

- مقدمة منهجية
- قراءة في كتاب تاريخ السيميائية
- موقع المسألة الدلالية من البحوث اللسانية
- مبدأ المحايثة
- مبدأ الاختلاف
- المرجع السيميائي
- الملفوظ السردي
- الكفاءة والأداء
- الأصول الشكلانية للنظرية السيميائية
- ثبت المصطلحات –الإحالات

القســـم التطبيقـــي:

- قراءة سيميائية في قصة العروس (غسان كنفاني)
- تحليل سيميائي لقصة عائشة (أحمد رضا حوحو)
- سيميائية الفضاء في رواية ريح الجنوب (عبد الحميد بن هدوقة)

مصطفـــى فـــاسي:

1- دراسات في الرواية الجزائرية: دار القصبة للنشر 99 الجزائر.

محتـــوى الكتـــاب:

- ريح الجنوب: المرأة الريفية وقوة الواقع
- الزلزال: الواقعية الاشتراكية –قرار السلطة
- الخنازير: تكلف الصراع وتكلف اللغة
- عين الحجر: بورجوازية القرية
- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش: الواقعية الاشتراكية، القرار والواقع.
- عزوز الكابران: محاولة الرمز
- بان الصبح: صراع الأجيال "الآباء والأبناء"
- ما لا تذروه الرياح: اغتراب البطل وغرابة البناء.

مخلــوف عــامر:

1- تجارب قصيرة وقضايا كبيرة (مقالات نقدية) المؤسسة الوطنية للكتاب

محتــوى الكتــاب:

- مقدمة
- الشمس تشرق على الجميع أو التوارث الثلاث
- باب الريح: خطوة إلى الوراء
- الصراع: صدق فني وتفاعل مع الواقع
- قصص قصيرة وقضايا كبيرة
- ملاحظات حول قصة "بان الصبح"
- سمات الإقطاعي في رواية الزلزال
- رواية "عرس بغل" بين البحث والمنظور الفني
- اللاز من الكفاح المسلح إلى الزمن الحراشي
- الوعي والوعي الفني .. في مجموعة "الصعود نحو الأسفل"
- ملامح الكتابة القصصية عند "جيلالي خلاص"
- مفهوم الثورة والتحرر في القصة الجزائرية القصيرة

د. صـــالح مفقودة:

1- المرأة في الرواية الجزائرية(دراسة). دار الهدي، عين مليلة.ط1، 2003.

محتـــوى الكتـــاب:

البـــاب الأول: الجـــانب الجنســـي والأنثـــوي.

الفصـــل الأول: قضـــايـــا الحب والـــزواج.

- الفتاة إلى سن البلوغ- صورة العشيقة- صورة الخطيبة- صورة الزوجة الجانب الفني.

الفصـــل الثـــاني: الجنس والتمـــرد.

- الفضاء النسوي-التطليق-الجانب الفني.

البـــاب الثـــاني: مصادر صورة المرأة في الرواية الجزائرية ورمزيتها في الرواية.

الفصـــل الأول: مصـــادر صورة المـــرأة في الروايـــة الجزائريـــة.

1- الواقع المعيش.

2- المرأة الأسطورية والخرافية.

3- المرأة التراثية.

4- المرأة التاريخية.

5- المرأة الأجنبية.

6- الجانب الفني: المنظور السردي في رواية نوار اللوز.

الفصـــل الثـــاني: رمزيـــة المـــرأة في الروايـــة الجزائريـــة.

1- المرأة المدنية.

2- المرأة الإيديولوجية.

3- المرأة الحضارة.

البـــاب الثالث: الملامح العامة لصورة المرأة في الرواية

الفصـــل الأول: الملامح الشكلية للمرأة في الرواية الجزائرية

- الوصف الجسدي- الكلي والملابس – الجانب النفسي: الخطاب الروائي الجديد في رواية مصرع أحلام مريم الوديعة

الفصـــل الثـــاني: نشاط المرأة في المجتمع أو المرأة بين النمطية والانتقالية

المرأة النمطية – المرأة الثورية – الجانب الفني: الشخصية في الرواية الجزائرية وأبعادها.

حسيـــن خمـــري.

1- فضاء المتخيل(مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، ط1، 2002.

محتـــوى الكتـــاب:

مطـــارحـــات نظـــريـــة.

- سلطة الحكي.
- علاقة المتخيل بالواقع.
- اقتصاديات النص السردي.
- ممارسات تطبيقية.
- التناص وبنية الرواية.
- سيميائية الخطاب الروائي.
- علامية النّص الواقعي.

مـــلاحـــق

- أصل الروايات.
- باب منفعة العلم والأخبار للملوك.
- السيرة الذاتية نفي الرواية.

الأخضـــر الــزاوي

1- دراسات في الأدب المقارن، صورة مدنية الجزائر العاصمة في الرواية العربية الجزائرية بعد الاستقلال وعند ألبيركامو.(دراسة فنية مقارنة)،منشورات جامعة باتنة، 1998.

محتـــوى الكتـــاب:

الفصل الأول: صورة مدنية الجزائر العاصمة من خلال الأحداث والبناء الروائي.

الفصـــل الثـــاني: الصورة التوبوغرافية لمدنية الجزائر العاصمة.

الفصـــل الثـــالث: الصورة البشرية لمدينة الجزائر العاصمة.

الفصـــل الـــرابع: أثر صورة مدنية الجزائر العاصمة في الرواية.

إبـــراهيم صحـــراوي:

1- تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، دار الآفاق، 2003.

محتـــوى الكتـــاب:

- الخطاب والخطاب الأدبي.
- بين القصة والحكاية.
- جرجي زيدان حياته وآثاره.
- جهاد المحبين.

البـــاب الأول: فـــي الشكـــل الـــروائي.

الفصـــل الأول: تقنيات السرد: قضايا الزمن.

الفصـــل الثـــاني: في الأسلوب.

البـــاب الثـــاني: فـــي المضمـــون.

الفصـــل الأول: البنية السردية.

الفصـــل الثـــاني: الشخصيات.

الفصـــل الثـــالث: المكان والزمان.

حسيـــن فيـــلانـــي.

1- السّمة والنّص السردي، مقارنة سيميائية في شفرة اللغة. رابطة أهل القلم، 2003.

محتـــوى الكتـــاب:

- مقدمة.
- النص/ القارئ/ المنهج.
- خطاب الفعل/ فعل المحو.
- الصفة والشبيه المتخفي.
- جماليات الزمن.
- بنية الحضور والغياب.

مشـــري بن خـــليفـــة.

1- سلطة النص، منشورات الاختلاف، 2000.

محتـــوى الكتـــاب:

القســم الأول: فـــي معـــرفة الشعـــرية.

- مرجعية النص... خصوصية النص.
- البحث عن خصوصية النّص.
- شعرنا إلى أين.

- سؤال الأزمة.

- القصيدة من الشعر إلى النثر.

- حركية الإبداع في قصيدة الصخرة.

القســـم الثـــانـــي: فـــي الخطـــاب الـــروائـــي.

- أسئلة النقد... أسئلة الرواية.

- التاريخ والواقع والمتخيل.

- رؤية العالم في قصة رمانة.

- رمل الماية: النشيد الأندلسي المقموع.

- الكتابة: مساءلة الواقع... إثبات الذات.

عــــلال سنقــوقــة.

1- المتخيل والسلطة، في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، منشورات الاختلاف، 2000.

محتــوى الكتـــاب:

القســـم الأول: الـــروايـــة والخطـــاب.

- مفاهيم النص.

- محمولات النص.

- النص والتاريخ السياقي.

القســـم الثـــاني: الـــرواية والبنيـــة الســـردية.

- المقولات والبناء.
- حدود الواقع والمتخيل.

السعيـــد بوطـــاجين.

1-الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، غداد يوم جديد لابن دوقة،عيّنة،منشورات الاختلاف.

محتـــوى الكتـــاب:

تمهيـــــد.

- الترسيمات العاملية.
- المدنية الموضوع.
- الكتابة الموضوع.
- الزاوية الموضوع.
- الأرض الموضوع.
- المدينة الموضوع.
- المثلثات العاملية.

- التقفيلة.

أحمـــد يـــوسف.

1- القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم الحداثة، منشورات الاختلاف، 2003.

محتـــوى الكتـــاب:

البـــاب الأول: المنطلقـــات المعرفيـــة.

الفصـــل الأول: الأبعاد السوسيوثقافية لنظرية القراءة.

الفصـــل الثـــاني: الأسس العلمية للبنيوية.

الفصـــل الثـــالث: الخطاب النقدي والمرجعية اللسانية.

الفصـــل الـــرابع: الشكلانية والإرث اللساني.

البـــاب الثـــاني: المقـــولات النقـــديـــة.

الفصـــل الأول: مقولة النسق.

الفصـــل الثـــاني: إزاحة السياق.

الفصـــل الثـــالث: وضع المؤلف بين قوسين.

الفصـــل الـــرابع: القراءة الداخلية.

الفصـــل الخامس: سلطة البنية.

عمـــــار بن زايد.

1- النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1990.

محتـــوى الكتـــاب:

تمهيـــــد: في النهضة الأدبية.

الفصـــل الأول: في النقد الأدبي.

الفصـــل الثـــاني: في البيئة والأديب.

الفصـــل الثـــالث: في مفهوم الأدب.

الفصـــل الـــرابع: في رسالة الأديب.

الفصـــل الخامس: في المناهج النقدية.

بيبليوغرافيا خاصّة لنسبة كبيرة من الإنتاج الروائي الجزائري وقد ذكرنا ما تيسّر لدينا من عناوين(وليس كل العناوين)، عن طريق المكتبة الخاصّة أو ما ورد ذكره في بعض فهارس المؤلفات النقدية الجزائرية، بعضها استقيناها من الجدول البيبلوغرافي للرواية الذي وضعه الباحث إبراهيم عباس بمجلة ملتقى عبد الحميد بن هدوقة، (الملتقى الثالث سنة 2000) ويمكن الرجوع إلى هذا الجدول لمعرفة أكثر.

الطـــاهر وطـــار.

1- اللاز: منشورات ANEP، 2004.

2- العشق والموت في الزمن الحراشي، منشورات ANEP، 2004.

3- الزلزال. منشورات ANEP، 2004.

4- عرس بغل. منشورات ANEP، 2004.

5- الحوات والقصر. منشورات ANEP، 2004.

6- الشمعة والدهاليز. منشورات ANEP، 2004.

7- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي. منشورات ANEP، 2004.

عبـــد الحميـــد بن هدوقـــة:

1- ريح الجنوب: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط3، 1976.

2- نهاية الأمس: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط1، 1975.

3- الجازية والدراويش: المؤسسة الوطنية للكتاب 1983.

4- بان الصبح: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع.

5- غدا يوم جديد. منشورات الأندلس. 1992.

عبـــد المـــالك مـــرتـــاض:

1- نار ونور. مطبوعات دار الهلال. القاهرة. 1975.

2- دماء ودموع. جريدة الجمهورية.(وهران). 84 حلقة.

3- صوت الكهف. دار الحداثة. بيروت. 1986.

الأعـــــرج واسينـــي:

1- وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر.ش.و.ن.ت.الجزائر 1983.

2- ما تبقى من سيرة لخضر حمروش. دمشق 1982.

3- نوار اللوز. دار الحداثة. بيروت. 1983.

4- مصرع أحلام مريم الوديعة. بيروت. 1984.

5- ضمير الغائب. دمشق 1990.

6- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. رمل الماية. دمشق. الجزائر. 1993.

7- سيدة المقام. دار الجمل. ألمانيا. الجزائر. 1995.

8- حارسة الظلال. سلسلة الجيب: الفضاء الحر. Libre Poche 2001.

9- ذاكرة الماء. سلسلة الجيب: الفضاء الحر. Libre Poche 2001.

10-مرايا الضرير. باريس. الطبعة الفرنسية. 1998.

11-شرفات بحر الشمال. سلسلة الجيب. الفضاء الحر. Libre 2002 11.Poche

12-كتاب الأمير. مسالك أبواب الحديد. Libre Poche.2004 .

* أغلب هذه العناوين مذكورة في ص 4 من رواية كتاب الأمير.

رشيـــد بـــوجـــدرة:

1- الإنكار.(رواية 1969) .

2- الرعن (رواية 1972).

3- الإراثة (رواية 1975).

4- الحلزون العنيد (رواية 1977).

5- ألف عام وعام من الحنين (رواية 1981).

6- ضربة جزاء (رواية 1981).

7- التفكك (رواية 1982).

8- ليليات امرأة آرق.م.و.لكتاب. 1985.

(هذه العناوين مذكورة في الصفحة الأولى من رواية ليليات امرأة آرق).

مــرزاق بقطـــــاش:

1- طيور في الظهيرة.ش.و.ن.ت. الجزائر 1981.

2- البزاة.ش.و.ن.ت. الجزائر. 1983.

3- عزوز الكابران.

أحـــلام مستغـــانمي:

1- ذاكرة الجسد. منشورات ANEP 2004.

2- فوضى الحواس. منشورات ANEP 2004.

3- عابر سرير. منشورات ANEP 2004.

فضيلـــة الفـــــاروق:

1- مزاح مراهقة. دار الفارابي. بيروت. 99.

2- تاء الخجل. دار رياض. نجيب للكتاب والنشر. 2002.

زهــور ونيســـي:

1- لونجة والغول. مطبعة دحلب. الجزائر. 1993.

ابـــراهيم سعـــدي:

1- بوح الرجل القادم من الظلام. منشورات الاختلاف. 2002.

2- النخر. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1990.

3- فتاوى الموت. الجاحظية. 1999.

4- البحث عن أمال الغبريني.

محمـــد ســـاري:

1- علي جبال الظهيرة. المؤسسة الوطنية للكتاب. 1988.

2- البطاقة السحرية.

3- الورم.

4- السعير. لاقوميك. الجزائر.

جيـــلالي خـــلاص:

1- حمائم الشفق. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر.

2- عواصف جزيرة الطيور. منشورات مارينور. 1988.

3- رائحة الكلب.م.و.ك. 1985.

سفيـــان زدادقـــة:

1- كواليس القداسة. منشورات التبيين. الجاحظية. 2002.

2- يوبا.

3- سادة المصير.

بشيـــــر مفتـــي:

1- أرخبيل الذباب. منشورات البرزخ. 2000.

الأميـــــن الزاوي:

1- صهيل الجسد.م.و.ك. الجزائر. 1983.

2- ويجيء الموج امتداد .م.و.ك. الجزائر. 1998.

نجيـــب الســـايح:

1- زمن النمرود. م.و.ك. الجزائر 1985.

2- ذاك الحنين. م.و.ك. الجزائر. 1999.

الخيــر شـــــوار:

1- حروف الضباب. منشورات الاختلاف. 2002.

أحميــدة العيـــاشي:

1- متاهات ليل الفتنة. منشورات البرزخ. 2000.

محمـــود عبد العالي عـــارعـــار:

1- ما لا تذروه الرياح. ش.و.ن.ت. الجزائر. 1972.

2- الطموح. ش.و.ن.ت. الجزائر. 1978.

رابـــح خـــدوســـي:

1- الضحية. م.و.ك.الجزائر. 1984.

عـــز الدين جـــلاوجي:

1- سرداق الحلم والفجيعة: دراهومة. 2000.

2- الفراشات والغيلان.

3- رأس المحنة.

المصـــــــادر

1- القرآن الكريم.

2- أبو ليوس لوكيوس: الحمار الذهبي. ترجمةد.أبو العيد دودو. الدار العربية للعلوم.بيروت –منشورات الاختلاف 2004.

3- أحلام مستغانمي:ذاكرة الجسد. منشورات ANEP . الجزائر 2004.

4- الأعرج واسيني: فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. رمل الماية. المؤسسة الوطنية للكتاب –لافوميك- دار الاجتهاد. الجزائر 1993.

5- بنو هلال: تغريبة بني هلال. موفم للنشر. تقديم ليلى قريش. الجزائر 1989.

6- توفيق الحكيم: بجماليون. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1974.

7- جمال الغيطاني: الأعمال الكاملة. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996.

8- حنا مينة: الشراع والعاصفة. دار الآداب. بيروت.

9- الخير شوار: حروف الضباب. منشورات الاختلاف. 2002

10- محمد ساري:علي جبال الظهرة.المؤسسة الوطنية للكتاب.الجزائر 1988.

11- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام. الطبعة الثالثة.

12- الطاهر وطار: الحوات والقصر. المؤسسة الوطنية للكتاب. ط2. 1984.

13- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز. موفم للنشر والتوزيع. الجزائر 2004 (طبعة جديدة).

14- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1983.

المراجـــــع

1- ابن خلدون عبد الرحمن: مقدمة ابن خلدون. دار الجيل.بيروت.

2- ابن طباطبا محمد أحمد: عيار الشعر. تحقيق وشرح عباس عبد الساتر. دار المكتبة العلمية. بيروت. ط1. 1982.

3- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر. بيروت.

ابن منظور: لسان العرب. تهذيب لسان العرب. إشراف الأستاذ عبدأ علي مهنا. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. 1997.

4- ابن هشام: السيرة النبوية. تحقيق وضبط وشرح ووضع الفهارس مصطفى السقا – إبراهيم الأبياري- عبد الحفيظ شلبي. دار المعرفة. بيروت.

5- أحمد أمين: ضحى الإسلام. دار الكتاب العربي. بيروت.

6- أرسطو طاليس: فن الشعر. ترجمته عن اليونانية عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت.

7- الآمدي: الموازنة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. المكتبة العلمية. بيروت.

8- أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث. دار المعارف. ط3. 1992. مصر.

9- الجاحظ أبي عثمان: البيان والتبيين. منشورات دار ومكتبة الهلال. بيروت. قدم لها وبوّبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم. 1988.

10- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية. منشورات دار مكتبة الحياة. بيروت.لبنان.

11- جيلالي خلاص: عبد الحميد بن هدوقة (مجموعة مقالات ملتقى عبد الحميد بن هدوقة الأوّل). مطبعة د.حلب . 1997.
12- حسين خمري: فضاء المتخيل.منشورات الاختلاف.ط1. 2002.الجزائر.
13- حسين فيلالي: السّمة والنصّ السردي. مقاربة سيميائية في شفرة اللغة. 2003. دار هومة.
14- حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. الإسكندرية. 2002.
15- حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة. تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي. المركز الثقافي العربي. المغرب. ط1. 2003.
16- رابح خدوسي. ع بنت المعمورة: حكايات جزائرية. دار الحضارة. 2003.
17- رابح لونيسي: مصطفى بن بولعيد. شيخ المجاهدين. دار المعرفة 1998.
18- رشيد بن مالك: مقدمة في السيميائية السردية. دار القصبة للنشر. 2000.
19- سيزا قاسم: بناء الرواية. دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984.
20- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي. الزمن . السرد. التبئير. المركز الثقافي العربي. ط1. المغرب. 1989.
21- د.سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. دار قباء القاهرة. دار المرجاج. الكويت. 2000.
22- شكري محمد عياد: دائرة الإبداع. مقدمة في أصول النقد. دار إلياس العصرية. 1987.
23- شوقي ضيف: العصر العباسي الثاني. دار المعارف بمصر. ط2.

24- صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية.دار الهدى عين مليلة الجزائر. 2003.
25- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة. الكويت. 1992.
26- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي. دراسة الحكايات من ألف ليلة وليلة. وكليلة ودمنة. دار الغرب للنشر والتوزيع. 2003.
27- عبد الحميد بورايو: منطق السرد. دارسات في القصة الجزائرية الحديثة. د.م.ج. الجزائر. 1994.
28- عبد الرحمن ياغي: البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية. دار الفارابي. 1993. بيروت.
29- عبد المالك مرتاض: ألف ليلة وليلة. تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر.
30- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي. معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق". د.م.ج. الجزائر. 1995.
31- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة. دار الغرب للنشر والتوزيع. 2003.
32- عبد المالك مرتاض: الميتولوجيا عند العرب.
33- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية. بحث في تقنيات السرد. سلسلة عالم المعرفة. الكويت. 1998.
34- عبد المالك مرتاض: عناصر التراث الشعبي في اللاّز.د. م.ج. الجزائر.1987.
35- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب. دار العودة. بيروت. 1979.
36- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1986.

37- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة. بيروت. ط3. 1981.
38- عصام قصبجي: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم. دار القلم العربي للطباعة والنشر. ط1. 1980.
39- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية. منشورات الاختلاف. 2000.
40- د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر. دار الفكر العربي. القاهرة. 1997.
41- عماد حاتم: مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية. الدار العربية للكتاب. 1979.
42- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن. دار المعرفة الجامعية. 1993.
43- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث. دار النهضة العربية. بيروت.
44- محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. ومنهج البحث في الأدب واللغة. دار نهضة مصر للطبع والنشر. 1972.
45- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي. دارسة مقارنة. دار الفكر العربي. 1996.
46- مرسي الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.الإسكندرية. 1999.
47- مشري بن خليفة: سلطة النص. منشورات الاختلاف. 2000.

48- مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية. دار القصبة للنشر. 2000. الجزائر.

49- مصطفى الغلاييني: رجال المعلقات العشر. منشورات المكتبة العصرية. ط2. بيروت.

50- د.فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي. ط2. 2002.

51- فؤاد المرعي: المدخل إلى الآداب الأوروبية. مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية. منشورات جامعة حلب. 1980-1981.

الكتب المترجمة:

- أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. تر أنطوان أبو زيد. المركز الثقافي العربي. ط1. المغرب. 1996.

- د. نور الدين طوالبي: الدين والطقوس والتغيرات. ترجمة وجيه البعيني. منشورات عويدات. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. ط1. 1988.

الكتب باللغـــة الأجنبيــــــة:

1- Wolf gong-ISER : L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique. E.D.P.MARDAGA. BRUX ELLES.

2- Encyciopédia UNIVERSALIS

المجـــــلات:

- عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. سبتمبر 1999.
- المساءلة: مجلة اتحاد الكتاب الجزائريين. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. ربيع 1999.
- اللغة والأدب: مجلة أكاديمية علمية. قسم اللغة العربية وآدابها. جامعة الجزائر. العدد15. أفريل 2001.
- تجليات الحداثة: معهد اللغة العربية وآدابها. جامعة وهران العدد الثالث. يونيو 1994م.
- كتاب الملتقى الثالث عبد الحميد بن هدوقة. أعمال وبحوث. وزارة الاتصال والثقافة - مديرية الثقافة - برج بوعريريج. 2000.
- عبد الحميد بن هدوقة. الملتقى الوطني الأوّل. جمع وتقديم جيلالي خلاص. وزارة الاتصال والثقافة. مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج. 1997.

المخطوطات:

أمحمد عزوي: الرمز ودلالته في القصة الشعبية الجزائرية. رسالة دكتوراه دولة جامعة عنابة 2001-2002.

عبد الحميد بوسماحة: توظيف التراث في روايات عبد الحميد بن هدوقة. رسالة ماجستير. معهد اللغة العربية. جامعة الجزائر. 1991-1992.

فهـــرس البحـــث